

"LUCIANO ANCESCHI E L'ESTETICA FENOMENOLOGICA"

Edoardo Querin

Presentiamo innanzitutto l'Anceschi, oggetto diretto e indiretto del nostro studio, servendoci delle informazioni che lo stesso autore — o l'editore in nome di lui — ci danno nell'ultimo libro, che intendiamo particolarmente esaminare.

Luciano Anceschi, nato a Milano il 20 febbraio 1911, ha studiato a Milano dove nel 1934 si è laureato in filosofia. Docente di estetica presso l'Università di Bologna, i suoi studi sono tutti orientati alla teoria e alla storia dell'estetica secondo un angolo di interesse che si può dire fenomenologico... Nel "Progetto di una sistematica dell'arte" (l'ultimo suo saggio, almeno per noi) egli dà i risultati teorici della sua ricerca che s'avvia ora ad una definitiva organizzazione... Anceschi... rappresenta un tipo di studioso d'estetica in cui l'interesse speculativo per i problemi estetici è sempre connesso con i problemi della qualità, della scelta, della diretta esperienza militante dell'arte nei suoi movimenti più aperti e significativi". Forse presentazione di carattere generico, ma, comunque, indicativa dei presupposti e delle finalità proprie e caratteristiche dell'Anceschi. E ancor di più indicativa dei presupposti filosofici a cui l'Anceschi, — con tutto diritto se sincero con se stesso e convinto di essi — intende legarsi per interpretare il "fenomeno" artistico. Ho usato, di proposito, il termine "fenomeno" perchè alla dottrina filosofica fenomenologica l'Anceschi intende strettamente legarsi, da essa partire per, ad essa, arrivare. Nell'item n° 8 della sua premessa a quell'interessantissimo studio sulle "poetiche del '900 in Italia", egli afferma chiaramente questa sua adesione, o accettazione: "La nuova prospettiva fenomenologica... offrì un mondo aperto, articolato... In un pensiero per cui l'idea di Ragione si configura non già come quella di sostanza universale che possiede al suo interno tutti i contenuti del sapere, ma sì come il principio di correlazione, la linea d'integrazione

che garantisce la legittimità delle varie forme e delle diverse direzioni della cultura, la filosofia si fa fenomenologia della cultura, l'estetica fenomenologia dall'arte" (La citazione di Banfi è non solo di accettazione, ma anche di ammirazione). Approfondiamo, con lui, la sua posizione: "Pertanto, una estetica filosofica non si propone di definire "che cos'è l'arte?; o di istituire una ontologia estetica "a priori", non intende suggerire il modello ideale definitivo al fare poetico e ritrovare la struttura di un "momento spirituale". Tutte queste posizioni appaiono teoreticamente impure (facile affermarlo, ma almeno per noi, non ugualmente facile di mostrarlo: ma non anticipiamo conclusioni senza aver posto le premesse, non tanto nostre quanto degli altri: in questo caso dell'Anceschi): esse sono in qualche modo e per diverse suggestioni e pressioni soggette ad una sorta di curvatura pragmatica". Citiamo ancora per oggettività di critica, oltre che di semplice esposizione: "Invece (il termine antitetico e combattuto, e naturalmente rinnegato, è quello che si riferisce all'estetica idealista, nella luce crociana), ma estetica filosofica si propone di ricercare il suo processo di risoluzione (e cita ampiamente il Banfi, ma la citazione, esattamente per quel l'indeterminato e vago quasi generico, che è proprio non tanto del Banfi, ma della fenomenologia in generale, non mi sembra interessare, e perciò la tralascio). Vediamo però la conclusione dell'Anceschi: "Una impostazione metodologica" (ma intendiamo forse? o male? elevò il metodo a sistema? dove andiamo? ritorniamo naturalmente indietro, a quel positivismo per cui il metodo si elevava a principio, a criterio filosofico: accettare? la domanda è soltanto rettorica, e per ciò stesso vana e inutile) "così fatta è per indole antinormativa e antidogmatica; il pensiero si fa rilievo delle strutture in cui la realtà estetica (ma solo essa? ci chiediamo) viva, si articola, si organizza e si pone in relazione con gli altri aspetti della realtà (o della vita dello spirito, se essa pretende essere pensiero?); e si fa consapevolezza interna (perchè ci può essere una consapevolezza, un atto di coscienza esterno?) di una sistemazione di cultura che come quella in cui viviamo, nel rifuggire alle ampie e definitive sintesi (ma si rifugge alle sintesi, come si organizza? ancora una volta domanda rettorica cioè inutile e vana, perchè non attende risposta, e non l'attende perchè sa "a priori" che non la può avere) sistematiche, (ma proprio questo non saper assurgere al sistema, non è forse il difetto, la colpa — direi — principale del nostro tempo? la dispersione sistematica — mi si perdoni il termine — non è il difetto principale del nostro tempo? forse

siamo, spiritualmente e culturalmente, più ricchi del passato : ma siamo più ricchi nel saper ordinare, organizzare questa ricchezza? lo so), anzi continuamente istituendo e continuamente dissolvendo al proprio interno le strutture di orientamento obiettivo, mette continuamente in luce aspetti nuovi, correlazioni imprevedute, esigenze e valori difformi". Certamente le esigenze e i valori della vita, su cui l'arte non riflette, ma si riflette, sono esigenze e valori, difformi : di quella difformità di cui la vita è l'espressione suprema. Ma, dire e affermare categoricamente col Banfi che "L'estetica filosofica... lungi dall'escludere, giustifica, risolve ed integra teoreticamente le forme di riflessione estetica spontanea", non ci conviene in nulla ; qual'è la riflessione che sia spontanea? se è riflessione, è atto immediato, primario, o mediato e secondario? e se è atto estetico sarà l'atto immediato, spontaneo, cioè naturalisticamente preso e considerato, o sarà l'atto estetico, "trasfigurato"? Ad ogni modo possiamo concordare quando scrive : "Se talune estetiche che si presentano come filosofiche (ma quali saranno le estetiche che non si presenteranno come tali se l'estetica, in relazione ad una concezione metafisica e in dipendenza logica e necessaria d'essa è il modo di concepire l'essere o di vederlo come "bello"?) per l'insorgere di motivi prammatici possono convertirsi per certi aspetti in poetiche (cioè cessare di essere fattori "intellettuali" per convertirsi in fattori prettamente "pragmatici" : passare cioè da idee a fatti), assai più difficile si è che le poetiche possano aspirare a convertirsi a quelle ragioni teoriche che sono proprie di una pura e autentica comprensione filosofica". Tutto pare chiaro, ma non è ; e non lo è esattamente, per una confusione, che non è soltanto di termini ; ma lo è ancor di più di valori — e intendendo valori come concetti. Conclude il capitolo l'Aneschi — premessa per conoscere e studiare la sua posizione ideologica o filosofica —, scrivendo : "Certo secondo i modi di questo indirizzo dottrinale — ma non ha detto che è pragmatico? —, e in una incessante revisione interna dei principi fondamentali (ma quali se la "prassi" è l'elemento principale e costitutivo?) su cui esso si istituisce, rilievi di strutture dottrinali, e ricerche storiografiche nuove (ma quali? perchè non le enumera per il nostro conoscere di ciechi?). È (prima usò il termine passato, di un passato definitivo, "grammaticalmente, e sintatticamente" : ciò è "determinarono" : ora usa il presente ad indicare non solo una presenza o realtà attuale, ma ciò che più conta per noi, ad indicare una realtà perenne) un fertile ordi-

ne di ricerche che tuttora persegue". Aspettiamo i frutti, i risultati. Tutto quanto abbiamo scritto, sinora dimostra chiaramente l'accettazione e l'adesione dell'Aneschi ai principi fenomenologici. Per noi, o a noi, importava esattamente questo: sapere come e dove dobbiamo pensare, o meglio analizzare e criticare; ora il cammino sarà più facile, o forse più difficile: ma certo e vero. Se l'Aneschi, contro l'estetica idealistica (ma sarebbe meglio dire "crociana") ci rimanda ad un presupposto estetico diverso, che sarebbe, nel caso, quello "fenomenologico", se vogliamo intenderlo, prima ancora di giudicarlo, dovremo prendere conoscenza di questo presupposto o di questa dottrina, a cui egli si richiama. La possibilità di questa conoscenza ci viene, innanzitutto dal Plebe, almeno nel campo storico: sia rifacendoci al terzo capitolo dell'estetica tedesca del '900 (III vol. dell'opera "Momenti e problemi di storia dell'estetica"), sia rifacendoci al primo "item" del capitolo settimo del libro "Processo all'estetica". Più o meno capitoli delle due opere citate ripetono gli stessi principi, si che, prendendo una si intende e si comprende anche l'altra. Non intendiamo dire che, puntualmente, il Plebe si ripete; ma trattandosi dello stesso argomento, e ancor più, storicamente considerato, la ripetizione di critica — e perfino di termini — diviene logica, per non dire semplicemente naturale. "L'estetica fenomenologica vuol farsi risalire all'opera di Moritz Geiger", scrive il Plebe. Ma conclude: "L'estetica fenomenologica del Geiger si riduce quindi ad un tentativo abbastanza ingenuo di ripristinare attraverso un metodo sostanzialmente psicologico un'assiologia (teoria dei valori) che ormai è rimasta priva del fondamento metafisico che la sorreggeva: (ma se è rimasta priva questa assiologia, in essa — nei valori inclusi in essa — non c'era anche il valore artistico?). In nessun modo — continua nell'esame critico il Plebe — quindi quest'estetica può dirsi in grado di sostenere un esame critico quale quello condotto dai critici novecenteschi dell'estetica. Quale diritto può avere, infatti, un procedimento introspettivo per fondare un'estetica che non sa rinunciare ad una sua absolutezza?" Ritorniamo all'eterno punto di partenza: se è un valore deve essere tale, e cioè assoluto: diversamente non è valore. Comprende chiaramente il Plebe che la soluzione del Geiger non soddisfa, meglio, diremmo noi, non è una autentica — o filosofica — soluzione. Perciò il Plebe, passa a prendere in considerazione o esame colui che considera di maggior valore: Ingarden. Egli scrive: "Una maggior saldezza filosofica sembra (ma sembra

o è? ci domandiamo) presentare invece (!) l'estetica fenomenologica di Roman Ingarden, il quale deriva la propria estetica da una diretta applicazione della teoria fenomenologica di Husserl. Egli tenta, cioè, nel suo libro "Opera letteraria" di sviluppare una teoria dell'intenzionalità dell'oggetto estetico, il quale si presenta quindi analizzabile in una serie di diversi "strati", ciascuno corrispondente a una data operazione soggettiva della coscienza". Continuiamo perchè la presentazione è delle mai interessanti. "Il primo strato, continua il Plebe, in una opera letteraria, sarebbe quello dei suoni, il secondo quello delle unità di significato (ma che cosa vuol dire o far intendere(?), il terzo quello degli oggetti rappresentati (ma individualmente o in una sintesi o rappresentazione naturalmente artistica?) il quarto quello del mondo raffigurato (ma gli oggetti che costituiscono il mondo come possono da questo essere separati, seppure artisticamente?), il quinto (il più caratteristico: questa volta la parentesi non è mia, è dello stesso Plebe) quello delle "qualità metafisiche" quali il sublime, il tragico, il terribile, il santo, di cui spesso l'arte ci offre la contemplazione". Concordare con il Plebe che trova che "certamente è un'analisi di grande acutezza?" No, certamente! le contraddizione e l'empirismo è tale tanto che ci lascia, necessariamente, insoddisfatti. Molto meglio quando dice e osserva: "anche qui quello che sfugge è proprio il problema che dovrebbe essere centrale a ogni filosofia dell'arte, il problema cioè del "perchè" dell'arte. Senza aver affrontato questo problema basilare, descrizioni fenomenologiche del tipo di quella dell'Ingarden sono indubbiamente molto interessanti da un punto di vista empirico, ma non possono dirci nulla a proposito del problema (e quindi dei problemi) da cui sorge l'estetica"; e potremmo aggiungere, da cui sorge l'arte, nella sua più alta funzione. Ma non finisce qui l'esposizione del Plebe; e, a costo di apparire prolisso, voglio continuare nell'esposizione delle sue idee, perchè non si pensi o creda che si mutila il pensiero di colui di cui ci si serve. Ora che cosa egli scrive da critico attento? "Ma dove l'estetica fenomenologica dell'Ingarden mostra soprattutto la sua debolezza è a proposito del problema cruciale di ogni estetica, quello cioè dell'obiettività del giudizio estetico. L'Ingarden, coerentemente alla sua posizione fenomenologica, ha trasformato questo problema in quello dell'obiettività dei "valori" estetici e di essi ha tentato di offrire una descrizione fenomenologica in un suo recente scritto ("La valeur esthétique et le problème de son fondement

objectif"). Egli, continua il Plebe, distingue qui tre generi distinti di qualità (fin qui siamo perfettamente d'accordo) presenti nel rapporto (e qui non siamo più d'accordo: non rapporto che implica due termini non solo distinti ma separati; una "sintesi", in cui i due termini, pur antecedentemente — cioè storicamente, naturalisticamente, psicologicamente distinti — esistono nell'atto unitario artistico, in una sintesi, che quasi non verrei chiamar così perchè pressuppone sempre la dualità, mentre l'atto artistico è intrinsecamente e vitalmente unitario): presenti nel rapporto estetico: 1) qualità esteticamente neutre (ad esempio la materia prima di una statua: ci chiediamo: ma la materia della prima Pietà di Michelangelo non è la stessa materia della "Pietà Rondanini" dello stesso Michelangelo?); 2) qualità esteticamente valide (ad esempio simmetrico e asimmetrico, chiaro od oscuro, comico o serio: ecc.; (ritorniamo forse ai presofisti?); 3) qualità di valori positivi (ad esempio la bellezza, la perfezione, la grazia, ecc.: ma con che criterio determinare tutto questo? Con quale principio, con quale elemento?). Non vale la pena di continuare! forse per causa — o merito — della nostra formazione filosofico-estetica non arriviamo a comprendere, o meglio ad accompagnare queste variazioni, il cui valore — sia chiaro "valore" — ci sfugge. Accettiamo, però, con piena consapevolezza, la conclusione del Plebe, riservandoci — è chiaro — per motivo critico di confrontarla e giudicarla con altre conclusioni. (Già è implicita quella con l'Aneschi: favorevole questi alla fenomenologia nel campo estetico; critico il Plebe di tale posizione). Scrive il Plebe: "Ne conseguono i due difetti ineliminabili e congeniti ogni estetica fenomenologica: il dogmatismo (ma pensavamo che questo fosse il difetto principale dell'estetica idealistico-crociana: chi ci comprende più!) e l'agnosticismo (e qui comprendiamo ancora meno: i due termini: dogmatismo-agnosticismo, non sono antitetici?). Cioè da un lato le asserzioni dell'estetica fonomenologica non possono esser provate, perchè mancano di un'autentica fondazione filosofica; dall'altro quest'estetica evita proprio il problema che dovrebbe esser centrale a ogni estetica, quello cioè del perchè dell'arte."

Continuando nella sua esposizione storica, il Plebe, che dimostra una preparazione filosofica — o forse meglio formazione filosofica — che deista, sinceramente, la nostra ammirazione, trattandosi di vivere — se mi è permesso dire — nella totalità, per non dire "filosoficamente", nella unità spirituale

del fatto artistico, — continua trattando, brevemente (ma poiché i riferimenti sono a qualche cosa già detto, li lasciamo naturalmente e logicamente perdere; o non pretendiamo di sentirli, che vuol dire la stessa cosa, almeno nelle nostre intenzioni) della “morfologia estetica” di Parker, e della “fenomenologia dell’esperienza estetica”, del Dufrenne. Ma la conseguenza filosofica del Plebe — a parte il titolo “pseudo-polemico” del suo libro: “Processo all’estetica” — è delle più chiare e significativo (naturalmente a nostro modo di vedere, cioè dal nostro punto di vista, che potrà essere considerato non assoluto — ma chi lo pretende? — ma certamente con un suo valore e significato, almeno storico). Egli chiaramente e apertamente scrive: “Tutti questi sono problemi di cui è bene occuparsi a titolo empirico (i termini sono di una gravità impressionante: fortunatamente, questa volta, non attribuibile a noi: solo l’interpretazione e la sottolineatura è nostra: ma anche questo sarà oggetto di rimprovero, per non dire di colpa, nel campo dove, felicemente — nel senso spirituale della parola — lavoriamo?); ma occuparsene a titolo filosofico, è cosa che richiede una giustificazione, che la fenomenologia non ci può fornire” Il Plebe continua, conforme il carattere specifico del suo lavoro, in un esame particolareggiato dell’estetica fenomenologica del Bäumler per collegarla storicamente — com’era, del resto logico e naturale — con l’estetica del Dilthey, Le conclusioni critiche del Plebe meritano la massima attenzione: e ne meriterebbero una ancora maggior, se avessimo un sistema filosofico del Plebe, che ci permettesse non solo il confronto — cosa piuttosto facile in qualunque campo — quanto la possibilità di una critica, che se nasce naturalmente da un confronto, cioè da un urto e diversità di idee, va al di là di esso per comprendere, o abbracciare, non singole idee, particolari momenti, visioni, direi, momentanee, ma la totalità nel suo congiunto, nella sua integrità, nel suo valore che, almeno, pretende collocarsi al di là dello spazio e del tempo: di questo nostro spazio e di questo nostro tempo. (E dentro queste limiti, che però abbracciano la storia nella sua totalità, si collochi, non solo il filosofo, non solo l’artista, ma anche l’umile e dimenticato critico che del filosofo e del poeta è l’araldo: e senza il quale poeta e filosofo, forse, sarebbero il nulla, il silenzio). Ed ecco, infine, le conclusioni critiche del Plebe: “ma la descrizione di una serie di prospettive non solo non può essere la soluzione del problema estetico, ma neppure l’avvio ad essa. (Si noti il termine e lo si tenga presente “descrizione”).

In realtà il teorico fenomenologico dell'estetica lascia in sospeso il problema essenziale dell'arte e tuttavia non rinuncia ad esser filosofo. E cioè un filosofo che si rifiuta di pensare filosoficamente; ed è questo l'equivoco che impedisce all'estetica fenomenologica di esser un'autentica estetica". Prima di citare la conclusione critica, o filosofica del Plebe a proposito dell'estetica fenomenologica, ci sembra utile e interessante citare il giudizio dello stesso Plebe su Luciano Anceschi — l'autore in esame e considerazione. Egli scrive: "Quest'insufficienza della fenomenologia "ut sic" ci pare stata colta anche da L. Anceschi (per quanto egli stesso vi simpatizzi), quando afferma: "La fenomenologia sembra trovare il suo fondamento più vero nella ontologia (ma — ci chiediamo — in una ontologia classicamente considerata, cioè come "la scienza che studia l'essere come tale, l'essere considerato in se stesso, indipendentemente dai suoi modi di manifestarsi — Ranzoli — e proprio qui in questo manifestasi "troviamo la contraddizione con quanto s'era detto prima: cioè la possibilità di una conciliazione tra i due termini: ontologia e fenomenologia, almeno a nostro modo di giudicare e vedere): di fatto, continua l'Aneschi nella citazione del Plebe, una fenomenologia senza ontologia si perde in una ricerca all'infinito (esattamente perchè puramente e semplicemente descrittiva e non definitiva e non sintetica), l'ontologia senza fenomenologia può avvertirsi in una esasperata chiusura." Ma quale "chiusura", si dovrebbe chiedere all'Aneschi, e ne avremmo modo, senza anticipare l'analisi delle sue idee? Lasciamo da parte l'argomento in relazione all'Aneschi continuiamolo in relazione al Plebe: o meglio, alla conclusione logica e ideologica del Plebe che potrebbe anche essere considerata come la critica, dal suo punto di vista, positiva, che egli muove alla dottrina estetica fenomenologica: "Essa ha pur avuto una sua funzione caratteristica: quella cioè di metter ancor più in luce l'impossibilità di una definizione "essenzialista" dell'arte." Potrebbe apparire un risultato di forte forza positiva; però il Plebe, con molta onestà storica e ancor più critica — non troppo, infelicemente, frequente; si affretta ad aggiungere — non sappiamo se per completare e per correggere le affermazioni precedenti — che "si tratta però di una funzione negativa che non può di per sè farci accettare la "pars construens" ch'essa vorrebbe implicare." Cercando e procurando, di completare questa dottrina estetica, o concezione dell'arte, citiamo ancora dal Plebe ("Estetica fenomenologica ed esistenzialistica": c. III:

estetica tedesca del '900). A proposito del Bäumler, egli cita: "L'arte può originarsi soltanto dalla volontà (!) di eternare una forma, e l'espressione di questa forma è lo stile". Queste forme — commenta il Plebe — non sono lontane dal mondo, come nell'idealismo platonico (lontane dal mondo, ma riflessi nel mondo, e quindi viventi nel mondo, e per questo vive e reali), bensì sorgono concretamente dal terreno della storia: "Nell'epoca del platonismo si trattava del problema: com'è possibile la bellezza storica (cioè l'opera d'arte storica)? Oggi invece il problema suona così: come si può salvare l'esistenza propria dell'opera d'arte all'intorno del rapporto storico? "Ciò è possibile, secondo il Bäumler, soltanto superando "il dualismo tra universale e particolare, tra essenza e apparenza"; e per far ciò — continua — occorre il concetto non di un'idea trascendente informatrice dell'arte, bensì di un "modello superiore" ("Hochbild"), ma concretamente umano e storico. Questo "Hochbild" è lo stile e la fenomenologia di questi stili (ma quanti stili? e come saranno essi possibili e tanto meno accettabili e validi in se stessi, ciascuno per sé, quando si parte e si ammette uno stile o modello superiore?) è appunto, per il Bäumler, l'argomento dell'estetica". Rimanere legati o chiusi in un solo punto di vista, ci sembra, innanzitutto per noi stessi, qualcosa di insufficiente e di invalido quindi; per questo cerchiamo altre interpretazioni, che sempre si riferiscano allo stesso argomento, e quindi ci aiutino almeno, a meglio comprenderlo e penetrarlo.

Il secondo critico, di cui intendiamo servirci proprio per questo sforzo di chiarificazione, è Giuseppe Logroscino, per il suo volume "Teoria dell'arte e della critica": diciamo subito che il titolo va al di là, o resta al di qua, di quello che promette e enuncia. Ma poiché nostra intenzione non è quella di abbracciare — o giudicare e criticare — tutta l'opera, ma servirci di essa solo per quello che particolarmente ci interessa, un giudizio complessivo su essa sarebbe assattamente fuori luogo. La parte del libro del Logroscino che ci interessa e intendiamo prendere in esame è lo "item" terzo del capitolo XIII, che ha per titolo "Il giudizio critico". Il numero in questione è intitolato "L'estetica fenomenologica": la cui importanza può essere determinata dal numero o "item", precedente: "De profundis" per la metestetica". Ma il pensiero del Logroscino si deve cercare — ho detto "pensiero", ma sarebbe meglio, qui ed a questo proposito, di parlare di presupposti — nello "item" primo del capitolo VIII ("Il giudizio critico" — come

s'è detto —) intitolato "istruttoria breve", che, come termine giuridico, vuol dire esattamente "il complesso degli atti per istruire un processo"; e tale è, difatti, il giudizio critico, a cui intende riferirsi il Logroscino. Egli scrive, con semplicità e chiarezza che non escludono la conoscenza profonda e piena dell'argomento che tratta e pretende discutere, se non proprio risolvere — cosa non comune nella filosofia e nella critica attuali che si compiacciono di una terminologia vaga e generica, pretendendo che quanto più essa sia confusa, tanto più essa sia profonda —: egli scrive: "L'ultima questione da risolvere, per tener dietro ai dibattiti del pensiero contemporaneo (ma, ne vale la pena, fuori del campo, certamente importante, storico?), è quella che concerne la natura dell'estetica, i limiti della sua competenza e la sua stessa possibilità di esistere: se si può dare ancora un'estetica metafisica o si deve invece affogarla in una serie di estetiche speciali". (Ci domandiamo: estetiche o poetiche? filosofi o artisti? trattati e opere d'arte?). La risposta successiva sembra negare valore e validità alla nostre domande; ma forse, indirettamente, tale valore e validità conferma e convalida: "ci vien voglia di... fingere di credere — scrive il critico — che nessun animale ragionevole possa mai dubitare della validità d'un'estetica filosofica". E procura chiarire e specificare il suo pensiero. Ascoltiamolo: "Per noi — egli dice — sono sempre, tre... i massimi interrogativi, ai quali deve cercar di rispondere un'onesta meditazione sulle cose dell'arte. Perciò riteniamo che l'indagine estetica debba essere articolata in tre momenti distinti (certamente egli parla di "indagine", che, se ben intendiamo vuol dire riflessione, "post factum": ma l'estetica, o il concetto dell'arte-dico concetto e non indagine, che può anche essere "descrizione", e se è tale, certamente è "post factum" — può essere, "proprio in un capitolo che pretende essere dedicato al "giudizio critico", un "post factum"? non comprendo!) e che ciascuno di questi prenda nomi diversi e differenti criteri d'indagine". Ma, allora, non è meglio, e più esatto, e direi "estheticamente" più onesto, a ciascuno di questi nomi dare una determinazione autonoma, una caratterizzazione specifica, per cui un momento non si confonde con l'altro: e non tanto nell'intendimento del lettore, che viene ad essere "confuso", quanto nella mente del critico, artista, — ma meglio di quello che di questo — che è non solo confusa, ma tende a confondere? Continuiamo nella citazione: "Potremo dunque distinguere un'estetica metafisica, un'estetica fenomenologica ed una estetica storica, ciascuna con un suo

speciale corredo metodologico; anche se poi tutte risultano strettamente vincolate l'una all'altra, con rapporti di intima necessità". I termini ci lasciano perplessi, non nella enunciazione e presentazione storica, in cui sono validi della loro realtà storica, cioè di realtà o esistente e esistita: estetica metafisica, estetica fenomenologica e estetica storica (ma quest'ultima esistette come dottrina o solo come metodo? e lo stesso si potrebbe dire a proposito dell'estetica fenomenologica: per descrivere non ho bisogno di un criterio? e se non ce l'ho a che si riduce la critica fenomenologica? a metodo, e, per di più, empirico, che viene ad essere un assurdo non solo nel campo della scienza vera, ma anche di quella che pretende esser tale: anzi: ancor di più?); ma ci lasciano perplessi — o non arriviamo a comprendere? — quando egli afferma che le "tre estetiche" risultano strettamente vincolate l'una all'altra con rapporti d'intima necessità". Fermiamoci solo ad analizzare due parole, due termini, per poter poi continuare nell'esposizione. Il primo termine è "rapporti": i dizionari insegnano che sia in senso stretto, che in senso ampio, come questo, vuol dire "relazione". Ma quale relazione se le tre forme di estetica si escludono e una rinnega, automaticamente, l'altra? Relazione nel campo artistico — nella divina creazione che va al di là o è al di qua di qualunque riflessione — non c'è ragione di affermarla; e relazione nel campo estetico, cioè di riflessione sul concetto di arte o enunciazione di questo concetto, non è possibile quando le premesse non dico non siano valide — che forse lo possono essere "in se" in ciascuna di tali estetiche —, ma non siano concordi e comuni. Negato il valore del termine "rapporti", mi pare di aver già chiaramente dato la possibilità di considerare ancor più illogico e innaturale, — filosoficamente, cioè falso, — il termine di "necessità". Ma quale necessità? e perchè aggiungere quell'aggettivo "intima", se ammette tale necessità che non può certo venire dal di fuori, ma deve essere intrinseca al comune "fatto che considerano: quello artistico.

Ho già premesso che le considerazioni, o le conclusioni, del Logroscino sull'estetica "fenomenologica", devono essere interpretate — e acquistano valore — dalle premesse. Ne abbiamo enunciato alcune a proposito dello "item" numero 1 del capitolo ottavo (il giudizio critico), che consideriamo, però (forse errando), premessa al secondo "item": "De profundis" per la metestetica". Infatti, ci viene da domandarci se egli accetta quei tre momenti, che, come abbiamo visto, non con-

cordano tra loro, anzi urtano violentamente — cioè, per noi logicamente — come può pronunciare un “de profundis” per la metestetica? Se sono validi quei tre momenti — che non si possono, com'è chiaro, ridurre, a estetica filosofica, che, anzi, due di essi ne sono la negazione —, come si può partire da quei tre momenti e accertarli in “univocità” “con lo stesso valore? ci viene quindi di domandarci — a noi stessi naturalmente prima di tutto o forse esclusivamente — come si possa parlare di “de profundis” per la metestetica, se già il proposito di parlarne include in se stesso una negazione dell'estetica non metafisica, cioè non fondata su una metafisica, di cui sia una espressione e manifestazione. Certo il Logroscino sta a lato dell'estetica metafisica: ciò che dimostra, una volta di più, che per parlare e trattare di estetica non basta una formazione pseudo-letteraria, ma è necessaria, “a priori”, una preparazione e formazione filosofica (diretta o indiretta, non ha importanza); e questo non può non essere, direi quasi amabile, per chi da quasi dieci anni, in questa terra per lui straniera ma non meno degna di “rispetto” (nel senso più elevato della parola) difende esattamente tale opinione. Il problema fondamentale per un'estetica metafisica, come già s'è detto, è questo: “che cosa è l'Arte?”. Domanda, che, come qualunque altra, pretende una risposta. E qui sta esattamente l'essenza del problema: forse più nella risposta che nella domanda; domando generica e risposta che vuole essere specifica. Il nostro Logroscino risponde in un modo non completamente soddisfacente — certo, forse, solo per noi — scrivendo: “Certo non si può nascondere che la natura della risposta dipende dalla visione generale della realtà, che è propria di colui che indaga”. Pretendo fermarmi, almeno un momento, su questa affermazione. Non discuto la premessa, che per me è logica — ma come premessa —; ma non accetto la conclusione. Indagare a riflettere, è ripiegarsi su una realtà già esistente per emanarla e analizzarla, eventualmente, nei suoi termini per constatarne la compatibilità o meno. Ma se tutto questo può essere valido e efficiente nel campo scientifico, non lo è certamente in quello filosofico. In questo è la premessa che vale; ma che vale intanto in quanto ciò che da essa si sprigiona è efficiente, o meglio coerente. Non invertiamo i termini, non mutiamo le posizioni: sarebbe annullare filosofia e scienza; ed il valore dell'una e dell'altra in tanto risplende e si afferma in quanto si mantiene nel suo proprio campo ed in quello vive ed opera. E per questo ancor meno l'autore ci convince quando aggiunge che “l'estetica metafisica altro non

è che la stessa filosofia **ristudiata** (la sottolineatura è nostra) dal punto di vista dell'esperienza artistica." Spieghiamo perchè abbiamo sottolineato il termine "ristudiata". Se l'estetica è, certo in relazione all'arte, cioè alla creazione — l'espressione ultima, in quanto possibile e non necessaria in relazione all'artista, mentre la morale è o deve essere l'espressione ultima dell'essere intellettuale considerato non nella sua capacità riflessiva soltanto, ma anche, e soprattutto, nella sua capacità o virtualità attiva —; se tutto questo è valido, cioè se l'estetica è lo studio delle premesse dell'atto creativo, perchè parlare di filosofia "ristudiata"; e non già di filosofia che realizza, attualizza, traduce, cioè, in realtà, quello che in essa è solo pensiero, solo concetto? "Ristudiare" per noi vuol dire rivedere, calcolare nuovamente, a non già controllare e confrontare se l'azione corrisponde al pensiero, o se questo fu veramente animatore di quella. Ed è per questo che non sappiamo comprendere pienamente una prima conclusione dell'autore: "Poco importa che siffatto genere di ricerca non incontri le simpatie di quegli specialisti — pochi, speriamo — che avvezzi a trattare l'arte coi metodi della raddomanzia e della botanica, considerano gli studi metafisici come capricci della fantasia". A giustificazione, pare, più che spiegazione di tale fiducia, il Logrescino adduce non tanto due motivi, che potrebbero essere se non validi almeno discutibili, quanto due "pregiudizi", che, "a priori", in sede filosofica non hanno o non acquistano valore. Quali sono? Il primo è questo: "che non si possa mai conseguire in tal genere di ricerche, un risultato definitivo" (ma quando, ci chiediamo, nel campo della ricerca filosofica si è raggiunto questo? il raggiungerlo non sarebbe, esplicitamente, negare il valore della ricerca in se stessa, che è l'essenza della filosofia?); Il secondo consisterebbe nel "timore di perdere o falsare, seguendo le astratte speculazioni filosofiche, in contatti diretti con la realtà estetica"; Cita sommariamente un giudizio di Ugo Spirito: "Se l'estetica è empirica non è intelligibile (forse "intelligibile" lo è ma non definibile in un piano categoriale); se è filosofia non è più estetica, ma una dipendenza gratuita della metafisica; ed è perciò priva di autonomia e di verità". Forse ci troviamo qui di fronte al problema fondamentale (o alla confusione fondamentale?): dobbiamo pretendere l'autonomia dell'estetica o dell'arte? confondere i due termini è cosa che lascia perplessi, quando la confusione parte da autori che la pretendono per la maggiore. Sembra comprendere — dico sembra, perchè resto in dubbio — il proble-

ma il Logroscino quando scrive: "Ma le metafisiche per se stesse, in quanto sono almeno sensate (ma è possibile non ammettere questo nel campo filosofico, che è il campo — e dovrebbe essere — della ragione? non sensato non è forse uguale a irrazionale? e l'irrazionale può far parte della vita della ragione, che è la vita della filosofia?), non sono mai interamente fuori della realtà. (Ma quale realtà? ci domandiamo: di una realtà tipo platonico, o di una realtà nel senso aristotelico? solo per presentare due proposte classiche e facilmente comprensibili). E conclude: "Ma allora non si dirà che le estetiche filosofiche (ammesso che vi possano esistere estetiche non filosofiche: non sarebbe meglio ridurle da valore filosofico, cioè universale e teorico, a valore pragmatico e cioè particolare, e chiamarle quindi non "estetiche" ma "poetiche"?) sono false perchè filosofiche; si dirà invece che falsa (ma con che criterio chiamarla tale se non con quello di averne o di accettarne un'altra? ma è valido questo criterio per determinare "verità e falsità"?) è la filosofia che le ispira (che termine strano questo di ispirazione, quando si sa che l'estetica è parte integrante ed elemento costitutivo di quel complesso che si usa chiamare "sistema filosofico!"): e che, se un difetto vi è, questo è appunto un difetto di base filosofica". Ma a quale tipo di "difetto" intenda riferirsi, non ci è dato, sinceramente, comprendere. S'è detto, filosofia è filosofia come sistema, come unità di visione della vita in tutti i suoi settori, in tutte le sue manifestazioni, anzi, in tutte le sue sedimentazioni. Ora quale difetto si può attribuire ad una filosofia — che certamente sia tale e meriti non solo il nome ma il riconoscimento del suo autentico valore — se non quello di non essere la "nostra", o, almeno, quella che noi accettiamo ed a cui aderiamo o pretendiamo di aderire? "Difetto" in senso filosofico, o in relazione ad un sistema filosofico, è solo quello di trovare, dentro di tale sistema, contraddizione tra premesse e conclusioni: che è, poi, contraddizione intrinseca di valore. Solo in questo senso possiamo parlare di "falsità" o di "difetto di base filosofica"; che poi non è difetto di "base" ma difetto di conclusione o di soluzione di problemi, come, nel nostro caso, di quello estetico. Del resto il Logroscino sembra riconoscerlo quando afferma che "se una esperienza metafisica è sincera e viva e soprattutto (ma perchè "soprattutto", se questo è l'elemento proprio della filosofia?) universalizzabile, non può non contenere anche un seme di verità(!) estetiche": perchè un "seme di verità estetiche"? ritorniamo a Hegel per cui

l'arte vive, dialetticamente, (ma veramente vive, se è momento dialettico, o per di più il primo momento destinato ad essere superato — o annullato? — in quello successivo; e la sua essenza è di essere non "arte", cioè creazione, ma "veste di quella verità che trasparirà lucida e piena nella filosofia? che vita è questa, ci domandiamo!). Ed ancor meno possiamo concordare quando afferma: "Tali sono in sostanza le idee estetiche d'un'epoca quali sono le sue idee metafisiche; anche se in pratica metafisici ed estetici, come oggi accade, fingono di non conoscersi". Ma quell'inciso "come oggi accade", se ha un valore storico — forse documentario puramente di un momento storico —, non riesce a dirci ed a convincerci di quell'antitesi, di quella separazione tra metafisici ed estetici, quando si tratti di "estetici" con base metafisica; per gli altri usiamo altro nomi altri termini, più chiari e meno confusi e incerti. Degli altri, cioè di quelli che si occupano esclusivamente di estetica prescindendo dalla metafisica — cioè dal suo presupposto essenziale — concordiamo pienamente ed apertamente con il Logrescino che "proprio questa separazione (che egli allarga ad ogni scienza in particolare), più voluta che reale (crea) nella coscienza contemporanea uno squilibrio che non è certo un bene (ma quando un squilibrio potrà essere un bene?). Bisogna convincersi che ogni assalto alla metafisica è un assalto alla possibilità di ogni scienza, come è la radice di ogni scetticismo" (quando questo assalto passi dalla metafisica alla gnoseologia, aggiungiamo noi, per amor di chiarezza e di precisione). Abbiamo già detto che questo "item" del capitolo del Logrescino sul "giudizio critico" è intitolato "De profundis per la metestetica", perciò non ci sorprende leggere in questa parte — anche se frequentemente incerta e confusa più che veramente contraddittoria — che; egli scrive, "riteniamo che si possa aggiungere un argomento ancora in favore dell'estetica filosofica, considerando questa non come una dipendenza, ma addirittura un ampliamento ed un inveramento della metafisica generale". Parole non chiare, o meglio, troppo chiare in chi tratta d'un argomento ed in quello s'immerge sino a perdere di vista la totalità della metafisica, cioè dell'essere, e quindi delle sue manifestazioni. Cito lo Stefanini — quale ricordo di questo maestro che ci iniziò ai misteri augusti dell'estetica! — il quale afferma "che l'arte è il terzo stato della repubblica dello spirito, quello che compie tutte le rivoluzioni quando viene trascurato e calunniato". Ma non si deve dimenticare che se Stefani affermava questo nel 1939, nel

1953 affermava pure chiaramente che “nel definire l'estetica come una disciplina filosofica, s'è voluto subito che essa rientra in una visione totale dell'essere: cioè considera al fatto della bellezza e dell'arte quale aspetto particolare dell'essere nella sua assolutezza. Terzo stato, o unità o assolutezza dell'essere; cioè, concretamente, della vita dello spirito nella sua complessità armonica, nella sua diversità unitaria? Se l'arte è il terzo stato, che cosa saranno le altre manifestazioni dello spirito? Non possiamo e non ci sentiamo — e del resto questa attitudine l'avevamo presa direttamente e coraggiosamente già nel lontano 1939 quando eravamo alunni di estetica dello stesso Stefanini, determinando meravigliose e sintillanti divergenze perfino nel momento dall'esame — accettare quanto sembra concludere (ma più in sede di affermazione che di critica) il Logroscino, che scrive: “Si può dunque pensare di capovolgere il rapporto tradizionale tra estetica e metafisica, e seguire il metodo di dedurre non l'estetica dalla metafisica, ma questa da quella”. Ed entra, o fa entrare un problema che intendiamo trattare specificamente in relazione alla posizione dell'Aneschi: quelle dell'autonomia dell'arte (tabù di tutte le estetiche, o dei problemi che esse presumono, pretendono — ma, forse, devono — risolvere”.

No entriamo a discuterlo per non precipitare le nostre osservazioni, più che conclusioni. Cerchiamo, ad ogni modo, di concludere queste premesse del Logroscino alla sua analisi dell'estetica fenomenologica, che è cioè che ci interessa. Dice egli testualmente: “Definire l'arte non vuol dire necessariamente coglierne l'essenza eterna, ma anche definire un'esperienza che può essere più o meno universale e più o meno ricca e complessa e diducibile in sistema a seconda dei tempi.” Ci sia permessa una breve analisi di questo periodo che pare pretendere essere definitivo e conclusivo. “Definire”, mi insegna il mio vecchio vocabolario etimologico italiano dello Zambaldi “vuol dire segnare i termini di una cosa: quindi spiegarla, indicandone le proprietà essenziali”. Ma come far coincidere questa definizione o determinazione etimologica, ben chiara, e precisa, con quanto scrive il Logroscino: “definire l'arte non vuol dire... coglierne l'essenza... ma anche “definire” (L'asterisco è nostro) un'esperienza, che può essere più o meno universale”? Ma, ci scusi il Logroscino o l'eventuale lettore, non si deve far confusione fra definizione e descrizione: definizione si allarga a valori universali che, se pure partono dall'esperienza, vanno al di là dell'esperienza — atto particolare

— per assurgere, esattamente, all'universale; descrizione si limita, — e non può non limitarsi, — solo all'atto particolare, individuale, che è oggetto della sua considerazione: (anche qui soccorre l'etimologia: "de-scribere-descrivere: delineare; rappresentare scrivendo, e poi anche parlando, i particolari — e non l'essenza). La confusione dei termini, è vero, è una caratteristica della filosofia (e non solo da Cartesio in poi, ma anche, infelicemente, nel Medio Evo; tanto per citare un esempio, il concetto di scienza tra S. Tommaso e Duns Scoto, e ciò soprattutto in relazione alle verità supreme per l'uno e per l'altro: quelle religiose); ma arrivare a confondere i valori universali (o forse, siamo soltanto noi, ingenui, a considerarli come tali? Un collega, intelligente e colto, arrivò a parlare di "verità empirica": horror maximus!) con quelli dell'esperienza, necessariamente — direi quasi felicemente — particolari, è fatto intellettuale che non si può lasciar passare sotto silenzio, almeno per amor di criticar e di analisi.

"His dictis" passiamo al punto (o "item) terzo, che è quello che ci interessa soprattutto, sull'estetica fenomenologica, proprio per quello che abbiamo già visto ne pensa il giovane studioso di estetica. Affronta direttamente il problema e caratterizza l'estetica fenomenologica come quella che "cerca non di definire che cosa è l'Arte, ma di distinguere in concreto, con metodo induttivo, **che cosa è arte** (la sottolineatura è sua)... Esattamente — continua — qui si vuol sapere quali sono i segni oggettivi (elementi stilistici) o soggettivi (reazioni emotive), che permettono alla coscienza umana di riconoscere in concreto la presenza dell'opera d'arte". Inversione di termini, o di punti di partenza, nel considerare l'opera d'arte, per il Logroscino; infatti egli scrive: "questa... estetica torna ad esaminare lo stesso ed unico problema dell'arte dal punto di vista dell'osservatore e del critico, così come l'estetica metafisica lo esaminava da quello dell'artista". Ci viene da domandarci se in De Sanctis e in Croce il problema della critica, cioè il nostro problema di intendere, interpretare e giudicare l'arte, fosse dimenticato, o non fosse uno dei problemi fondamentali?

Ecco perchè, forse per partito preso, — cioè per non apparire desanctisiano o crociano, che dir si voglia —, si dimenticano posizioni che erano ben presenti alla mente di quegli estetici-filosofi, anche se, in parte, di carattere non più universale, ma concretamente individuale, anzi, direi, individualizzabile della realtà — o meno — dell'opera dell'artista. Que-

sto tipo di estetica — e conseguentemente — di critica, osserva il giovane studioso con acutezza e onestà che gli dobbiamo, con rispetto e dovere, riconoscere, è che “essa è destinata oggi ad ottenere maggior successo, e non solamente per le attuali tendenze empiristiche, che insegnano a trascurare e disconoscere la personalità spirituale dell’uomo e le sue capacità creative: (Ma ci chiediamo e chiediamo: vi può essere una personalità, che non sia necessariamente spirituale (positivamente o negativamente, non importa)? non confondiamo “persona”; valore umano e quindi necessariamente spirituale, se la spiritualità — razionalità è caratteristica dell’essere umano, con “individuo”: numero di una moltitudine, che acquista valore solo nella somma: “persona” è termine proprio dell’Umanesimo, “individuo” è termine proprio della Rivoluzione francese: lascio a che eventualmente mi leggerà, di determinare la natura e l’essenza diversa dei due termini; ma non resisto alla tentazione di invitare a studiare accuratamente proprio Umanesimo e Illuminismo per conoscerne la fondamentale differenza proprio in relazione all’uomo: livellamento naturalistico, questo, personalismo spirituale quello). Potremo continuare per analizzare quell’espressione: “capacità creative”; ma, ci sembra, dovremmo ripeterci forse senza utilità, diventando pedanti e prolissi: l’atto creativo e la capacità creativa” non è individuale, cioè autenticamente personale? Certo si tratta di termini o intenzio e come tali anche le mie osservazioni, forse sono eccessivamente personali. — Però, mi chiedo, quanto entra in questo mio modo di pensare e giudicare il riflesso di maestri come Stefanini, Ferrabino, Troilo (sì, il positivista Troilo!), Faggiotto e Guido Rossi? — Non lo so; se il ricordare il loro nome è un atto di dovere, è anche un atto di gratitudine: con nessuno di essi allora concordava, per colpa — o virtù? — di un desiderio di sapere — umanisticamente inteso —, ma non meno criticamente attuato e realizzato. E non mi si dica che nel periodo fascista — il periodo in cui ho studiato all’Università di Padova — era periodo di soffocazione della libertà di pensare e quindi di studiare: se qualcuno ha conoscenza, confronti tra loro quei nomi che ho citato sopra e mi dica se v’era allora, una imposizione ideologica piena ed assoluta: a me spettava scegliere tra il rosmiano Rossi e l’ultimo discepolo di Ardigi-Troilo; tra il mistico agostiniano Faggiotto e colui che pretendeva rinnovare spiritualmente l’idealismo gentiliano, Stefanini (quali impressioni e urti la lettura dei primi articoli di questi nella rivista “Convivium”, da cui fu subito allontanato!); e in-

fine aver accompagnato, nel senso più vero della parola, la evoluzione di Ferrabino, dall'idealismo allo spiritualismo: quale profondità nelle sue lezioni, o interpretazioni, di Plotino sul problema del male, e quelle contemporanee del Faggiotto sullo stesso argomento! Ma lasciamo da parte nostalgie — come ogni nostalgia dolce e triste insieme — e ritorniamo al Logroscino. A spiegare l'estetica fenomenologica egli afferma che "vi agisce anche l'inconfessata speranza — non sappiamo quanto fondata, se appunto la metafisica non ci soccorre (l'inciso non è nostro, è dell'autore) — di trovare nell'indagine estetica un punto fermo, sperimentalmente valido per tutti i tempi: quasi una specie di tavola pitagorica del calcolo estetico". Passa, per criticare o non concordare, ad alcune citazioni storiche, che potremmo moltiplicare all'infinito attingendo alle opere d'arte di tutti i secoli, almeno di quelli da noi conosciuti, ma per concludere: "in tutto questo è già un'esigenza di varcare i confini delle singole estetiche speciali." Il richiamo, certamente storicamente esatto, a varie opere di arte, cioè di diversi secoli, ci fa pensare ad una eventuale incertezza, abbastanza comune, di terminologia: estetica o poetica? Se estetiche "speciali" (si noti il termine) esistono per se stesse o in funzione di un sistema filosofico? Se esistono per se stesse, fuori, cioè, di quel complesso in cui entrano come elemento (e non intendiamo dire non necessario; anzi, esattamente, non è più logico e coerente chiamarle "poetiche"? Negare l'importanza di queste? assolutamente no; ma nemmeno elevarle al valore e alla funzione di quelle: universale e individuale, teoretico e pratico non sono nè termini, nè valori che possano essere confusi e tanto meno identificati. Sembra riconoscerlo il Logroscino quando scrive: "In effetti lo specialista, anche se si limita a definire (ma: definire o descrivere? sempre incertezza, o meglio confusione, con questi giovani studiosi!) la qualità fenomenica della poesia, pressupone alla sua ricerca un concetto dell'arte (certo deiciamo noi, per "definire", ma non per "descrivere", se a questo si riduce la critica fenomenologica) meno filosofico di quello che può esser concepito dal metafisico." Ammettiamo come certo tutto questo, a titolo di accettazione di una discussione; ma come possiamo accettare e ammettere quanto egli afferma a proposito del critico — lo specialista, egli lo definisce; ma non sappiamo "specialista" in che nel senso del critico. Egli scrive; infatti: "La sola differenza è che egli, della validità dei suoi criteri, non sempre ha chiara consapevolezza". Via, se è critico, se è specialista, in che può consistere questa sua attività particolare e

giudicante senza aver di essa “chiara consapevolezza”? Vorremmo poi che ci spiegasse, ammesso ciecamente il principio precedente criticato da noi, il significato ed il valore di quanto successivamente scrive: “La maggior difficoltà per l’intelligenza dell’arte consiste nel fatto che la qualità propriamente estetica non esiste per sé nell’opera, ma insieme nell’opera e nella coscienza investigante.” Ma se è “coscienza”, se è “investigante”, sarà senza o con “chiara consapevolezza”? Ma non è esattamente per questo che “...reazioni personali del critico... collaborazione e predisposizione e capacità di lettura: tutte cose che, con buona pace dei romantici, non possono essere da tutti nè uguali per tutti”. Aristocrazia dell’arte: aristocrazia della critica, che di quella è riconoscitora, per cui la conseguenza sarà quella che si tratta di attività — la critica — speculativa, che fa ricondurre, o obbliga a rifarsi alla “denigrata metafisica”. La conclusione, come già previamente s’era detto a proposito del numero precedente dello stesso capitolo “de profundis per la metestetica”, è una aperta negazione dell’estetica fenomenologica, intesa nella sua forma e nei suoi principi empirici, più descrizione dell’arte, che definizione di essa.

Il Morpurgo Tagliabue, di cui intendiamo ora occuparci, dedica nella prima parte del suo studio “Il concetto dello stile” — prima parte di carattere storico — due capitoli all’estetica fenomenologica: il V (la dialettica fenomenologica) e il VI (significato culturale della dialettica). Occuparci e analizzare tutti e due i capitoli sarebbe interessante, ma ci porterebbe lontano, tanto più che non si tratta specificamente del pensiero del Morpurgo, ma soprattutto nel V capitolo, di quello del Banfi. Per il Morpurgo il problema è quello di “giustificare un metodo di ricerca specifica e analitica che invece la considerazione dialettica rischia di svalutare”. Cerchiamo di comprendere questa differenza, che sembrerebbe solo di metodo ed è invece di sostanza, ricorrendo alla spiegazione che ne dà lo stesso Morpurgo: “differenza tra un piano filosofico (che sarà quello analitico, riflessivo, della ricerca) e un piano **culturale** (dialettico, della sistemazione)”. Ma che cosa si intende propriamente per “cultura”, anzi autonomia della cultura”? Risponde l’autore: “Sistema della cultura è oggi veramente per molti e in un certo senso per tutti “riconoscere l’attualità di un’idea (dialettica) nella ricchezza dei rapporti fenomenologici” (parole del Banfi). Si può ben comprendere come in questo sistema l’assoluto riconosciuto all’idea, si fragmenta,

si frantuma nei momenti fenomenologici. Ci si potrà obiettare che l'idea, l'assoluto, non si frantuma, non si fragmenta in quei momenti, ma si attua, si realizza, e quindi diviene da astratto concreto, da possibile reale. Tutto certo; ma, a parte i presupposti metafisico-gnoseologici, resta sempre l'incompatibilità logica e razionale tra assoluto e contingente, tra ciò che uno, e ciò che è fragmentato. Ammettiamo pure che nel campo dell'attività umana nulla vi è di assoluto, e tutto quindi esiste non come definitivo ma come problematico, capace, cioè di altre soluzioni o determinazioni: non siamo statici, non siamo esseri automatici, e quindi tutto è aperto per noi nel senso più ampio della parola. Ma se l'essere, nella sua complessità spirituale e nella varietà storica, può considerarsi a questo modo, — i vari, i particolari momenti — e intendiamo riferirci è chiaro, qui naturalmente all'arte (e non solo all'arte, ma anche ad altri valori) come creazione e come riflessione — non si pongono come qualcosa di assoluto, inteso qui il termine come di definitivo? Del resto il Morpurgo avverte che, infine, è necessario "definire" e non basta "descrivere"; anche se non rinuncia ai suoi presupposti fenomenologici: "cercare... anche fino a che punto l'esperienza dell'arte si risolve nella definizione del suo aspetto estetico. Cioè un esame non soltanto sintetico (trascendentale) dei rapporti tra i termini, ma analitico dei termini stessi". Ha certamente ragione il Pesce quando osserva: "Per fenomenologia il Morpurgo intende un metodo che parta dai dati dell'esperienza anziché da presupposti metafisici, che miri alla descrizione piuttosto che alla definizione, che voglia porre in luce una problematica invece di approdare ad una sistemazione". Ed ancor più dimostra lo stesso Pesce di aver ragione, nella sua analisi critica, quando osserva o constata che "questa stessa impostazione, che lo portava (il Morpurgo) fondarsi sulla psicologia anziché sulla metafisica ed a valersi perciò di classi empiriche a preferenza delle categorie speculative, dà ai suoi concetti un certo carattere vago ed alle sistemazioni di volta in volta se ne tentano un aspetto perennemente provvisorio, donde una tal quale persistente oscurità, che però è compensata dalla ricchezza e dall'acume delle singole analisi" (E qui ci permettiamo di dire e dichiarare la nostra ignoranza o incomprendimento: da una sintesi riconosciuta oscura come può procedere un'analisi ricca e acuta, ma di che, se non di pure descrizioni impressionistiche, cioè senza valore critico, e nula più?). Del Pesce intendendo però ancora servirmi per chiudere questa prima parte

del mio studio. Nel suo, troppo breve e succinto, saggio su "L'estetica dopo Croce", nella premessa alla parte terza: "La prospettiva fenomenologica" (la prima parte s'intitola "La crisi dell'estetica idealistica"; e la seconda "La definizione filosofica dell'arte"), egli osserva, — senza novità certo, ma certo conforme acquistano particolare valore esattamente in quanto conferme— che negli studiosi della definizione filosofica dell'arte, "il problema estetico si poneva come ricerca di una definizione dell'arte e, poichè la definizione è possibile soltanto entro un determinato sistema di categoria, in essi le soluzioni nascevano sempre da presupposti di natura metafisica". (Non intendiamo ripeterci ad analizzare tale affermazione: se il "bello" fa parte, è un aspetto dell'essere, non lo posso disgiungere, separare dalla totalità dell'essere). E così pure non si può non concordare con questa seconda affermazione: "Inoltre la loro esperienza di cose d'arte si fondava essenzialmente sulla letteratura. . . e il gusto restava in sostanza quello tradizionale". Ecco adesso caratterizzata, determinata la differenza del gruppo chiamiamolo così, che tiene presenti le soluzioni, o le prospettive di soluzioni, che sembrano create, o lasciate intendere, dalla fenomenologia. In questi scrittori, egli scrive, "è evidentissima la conoscenza delle più moderne correnti artistiche l'attenzione si volge piuttosto alle opere visive che non ai testi poetici, donde l'accentuazione dell'aspetto sensibile e fisico, (e perciò) la ricerca definitoria cede infine ad una descrizione analitica che non presuppone, almeno in un modo dichiarato programmatico, nessun sistema generale di filosofia, ma se mai si propone di giungersi come a propria conclusione finale".

E qui facciamo il punto a questa nostra prima parte. Non fu pretesa di studiare storicamente tutto il pensiero fenomenologico; ma solo di vederne alcune premesse, ora accettate ora criticate dagli studiosi fin qui citati ed esaminati per poterci aprire un cammino certo ad intendere, analizzare e — perchè no, se necessario? — criticare le tesi dell'Aneschi: il critico da cui siamo partiti, ed a cui ora voltiamo. Il nostro esame, o la nostra esposizione critica, si riferirà a due volumi dell'Aneschi: il primo s'intitola "Autonomia ed eteronomia dell'arte" ed è del 1936; ripubblicato nel 1969, però, per esplicita affermazione dell'autore, "il testo non ha subito revisioni sostanziali". E si giustifica l'Aneschi dicendo — forse più a se stesso che a noi suoi lettori o interpreti, — che "ripensare la materia studiata dopo tanti anni, pur rimanendo fedeli

all'iniziale impulso dottrinale, avrebbe voluto dire rifare tutto da capo, scrivere un altro libro". Questo "altro libro" sarà forse quello pubblicato nel 1962 con il titolo "Progetto di una sistematica dell'arte", cioè il secondo libro dell'Aneschi, che intendiamo esaminare? forse sì, forse no: anche qui anticipare non ne vale la pena perchè ci si potrebbe immediatamente — e troppo facilmente — accusare di mancanza di metodo: cosa, questa, assai grave, soprattutto dovendo trattare di un'estetica che pare elevare il metodo a sistema, per in esso affermarsi, se non proprio riconoscersi, almeno nella sua esistenza. Però, se, metodologicamente, non è certo e sicuro anticipare giudizi, la premessa del secondo libro sembra quasi insinuarli, (se non proprio autorizzarci ad affermarli. Infatti nella "Premessa" al secondo volume in considerazione "Progetto di una sistematica dell'arte", apertamente dichiara: "in questo "Progetto" presento alcuni scritti teorici che si dispongono come capitoli di una possibile "sistematica dell'arte". Ma tra i "sei capitoli" che costituiscono la prima parte del volume ritroviamo, senza modificazioni, il saggio "dell'autonomia dell'arte", già parte preliminare — anzi titolo — del volume precedente: saggio che rimonta al 1933-36. Coerenza e fedeltà di pensiero? o semplice presupposto per far accettare sufficienti... i procedimenti metodologici e gli orizzonti speculativi entro i quali si muove la ricerca? Ma aggiunge riconoscendo che i saggi precedenti pubblicati (i sei capitoli) non sono che una "ripubblicazione" (con tutto il valore negativo e positivo, che essa possa avere), che vi aggiunge "uno scritto nuovo e inedito "Per una estetica filosofica", (il quale) serve a proporre il senso generale del nostro pensiero e, nello stesso tempo, dà alcuni esempi di un lavoro più ampio e più organico in preparazione". Accompagnare l'evoluzione del pensiero — e, perchè no? anche della vita — di alcune personalità è sempre altamente indicativo, direi, quasi, moralmente, istruttivo: ma qui non si tratta di morale, ma di estetica, si dirà. È vero, però l'essere umano non può sentire tutti i valori di cui esso è elemento formulatore e creatore, con la stessa intensità, profondità, elevatezza ma è, naturalmente, portato ad accentuarne uno, senza — è logico — eliminare gli altri. Ed è per questo che la nostra attenzione, il nostro interesse di studiosi, si fermerà, soprattutto, sui due saggi, che rispecchiano due momenti, per il momento, fondamentali del pensiero filosofico dell'Aneschi: "Dell'autonomia dell'arte" (nell'edizione antecedente era, in un senso più polemico, "Autonomia ed eteronomia dell'arte"); e, l'ultimo, per

il momento, — nella stessa presentazione dell'autore, "Per una estetica filosofica dell'arte". Che egli sia già arrivato ad una soluzione dell'antitesi precedente: autonomia ed eteronomia dell'arte?; o che si tratti di un momento di quel processo — non più dialettico, hegelianamente inteso —, ma fenomenologico, cioè di descrizione dei vari stati sentimentali — estetici che non possono non esistere — e per questo non essere registrati quando si tratti di studiosi del calibro di Anceschi — nella vita spirituale di un essere umano che non soltanto la viva, ma di essa prenda, o pretenda prendere coscienza e giustificazione? Alle nostre domande cerchiamo risposta nello stesso Anceschi. Egli avverte, e l'avvertenza non è senza significato, che il saggio "Autonomia ed eteronomia dell'arte" fu scritto "tra il 1933 e il 1936"; ma alla fine della parte teorica del libro — o del saggio — l'Aneschi scrive chiaramente che, sebbene ristampato nel 1959, egli intende restare fedele al libro: "nella direzione del metodo(!) il suo discorso mi appare ancora accettabile". E questa coerenza diviene ancor più significativa quando, come già s'è detto, lo stesso saggio, immutato, appare nell'ultimo volume dell'Aneschi che è del 1962. Sono passati trent'anni dal "33 al "62, e l'Aneschi resta coerente e fedele a se stesso; e non perchè chiuso in uno sterile immobilismo, ma perchè nell'approfondimento di quel pensiero, non solo lo stesso pensiero si alimenta, ma la stessa vita si nutre. Altissime parole chiudono il saggio: "il pensiero, che sia pensiero vero... vuole aiutare a vivere (più profondamente, meglio) in un positivo recupero del mondo nella presente normalità della "civiltà di crisi" in cui ci troviamo". Con questa premessa di alta moralità, cerchiamo di esaminare non tanto le parti storiche, quanto quelle teoriche del primo e del secondo volume. Innanzi al problema dell'autonomia o eteronomia dell'arte, le posizioni, prendendo la parola nei suoi vari significati, erano non soltanto varie, ma diverse. Le determinazioni dell'Aneschi sono storicamente quanto mai precise, teoricamente quanto mai esatte. Prima posizione: quella delle estetiche filosofiche, che "raffinando nella polemica contro l'indifferenza positivista (ma non era già un alto merito, aggiungiamo noi) gli impulsi originari dell'idealismo e del Romanticismo, ponevano l'accento sopra l'arte come particolare "forma teorica (o teoretica?) dello spirito, e modo singolare di conoscenza".

Riconosciamolo; contro l'empirismo positivistico superante e dominante, glorioso per le conquiste effimere o definitive della scienza, una reazione di tal genere era già qualche

cosa di autenticamente positivo; e, almeno in sede storica, degno di essere non solo riconosciuto, ma anche sinceramente ammirato. Seconda posizione: quella delle poetiche letterarie (passiamo dall'estetica, considerazione filosofica, e quindi con il carattere universale, ma anche astratto, dell'arte alla poetica, considerazione particolare, con funzione e criterio pratico, del concetto di arte proprio dell'artista, e non più del filosofo): le quali, "con riferimento in particolare alla lirica, svolgendo certe proposte simboliste, suggerivano l'idea di una poesia che si presentasse come uso privilegiato della parola nella forza infinita del rinvio analogico". Antitesi tra universale — estetica — e particolare — poetica —; tra l'astratto e il concreto, tra il filosofico e il pragmatico. Ma quest'antitesi — ci chiediamo — fu propria, esculsiva di quel momento storico od è perennemente viva e vitale in tutti i periodi della storia? Ecco perchè se, rifacendoci all'estetica, possiamo riconoscere, o accettare, che "un processo di purificazione dell'idea della pittura (ma perchè non dire dell'arte in generale?) muoveva dal cubismo all'astrattismo, non senza riconoscersi, volta a volta, in ben definiti organismi dottrinali": (ma non era questo "riconoscersi", un riconoscere una tradizione, comunque interpretata e assimilata, ma sempre "tradizione"?); non ci sentiamo di accettare quel tentativo di giustificazione storica — quasi di liberazione morale: catarsi fascista: una catarsi del fascismo o dal fascismo? — che sarebbe consistita in "una volontà di difesa contro l'indiscrezione di una politica invadente(!) dava forza morale ad un principio che la realtà dell'arte esprimeva da se stessa, per se stessa". Ma qual'era questo "principio" potremmo chiederci, soprattutto quando si tratta di pensatori, l'essenza del cui pensiero si riduceva nella "descrizione"? e perchè non descrizione, sebbene critica, o meglio artistica, cioè trasfigurata, anche di quel momento della storia o dell'esperienza umana, che dir si voglia? Sinceramente troppo poco, per non dire quasi nulla. Nessuna difesa, ma rappresentazione, o descrizione. La conclusione della prima parte lascia perplessi nel giudizio. Scrive, infatti, l'Aneschi: "Certo, chi si fosse affacciato... alla vita della cultura estetica in quegli anni... sarebbe stato avviato... a porsi... la domanda circa il significato e i limiti del principio della autonomia estetica dell'arte." Ma non era, esattamente in quegli anni, l'antifascista Croce — in nulla ostacolato nella sua attività di studioso dal fascismo sia detto ad onor del vero — che affermava, teoreticamente, tale autonomia, proprio afferman-

do che l'estetica (e l'arte di cui essa pretende essere la premessa) era un'attività teoretica, e non già una forma, — se pur purificata — di attività sensibile? Certo, si tratta di un saggio giovanile, con tutto il valore e i difetti che può contenere; mariproporlo intatto, quasi dopo trant'anni, per riconoscerlo ancora autentico, può aver valore storico, ma nulla più. E non vogliamo insistere, perchè non ne vale la pena, quando ancora si lasciano intatti presupposti politici — almeno storicamente appartenenti al passato —; a mano che, nel momento presente, attuale, non si riscontrino situazioni politiche somiglianti — se non peggiori — che sono di impedimento a quell'autonomia totale dell'arte, che è il sogno degli artisti idealisti, e degli estati sempre reazionari, — ma in tal caso "33-36" non si deve confondere con "62" è almeno in nome dell'onestà delle date, o storica. Diversamente, come potremmo accettare — forse sarebbe meglio dire "potrebbe" l'Aneschi accettare — quanto scrive a conclusione del primo punto: "Tanto è vero che il critico e il teorico, come, del resto, l'artista, nascono in una particolare **situazione** (la sottolineatura è nostra) e a questa situazione, modificandola, conviene corrispondano; e in altro modo non vivono". Si resta ancora perplessi: "corrispondere", da un lato; e "modificare", dall'altro: si conciliano, non dico i termini, ma i concetti ad essi corrispondenti? Peccati di gioventù? forse; ma perchè, poi consacrarli? Il secondo punto — se così posso chiamarlo — del saggio pretende rifarsi ad una dottrina, di cui, qui almeno, non si intende discutere il valore o la funzione storica — propriamente la dottrina degli Scettici che, primi, affermarono la "sospensione". "assensioni retentis", la definiva Cicerone, che, forse meglio di noi, poteva comprenderla, "sospensione consistente, scrive lo Sciacca, nell'escludere o "mettere tra parentesi" tutto ciò che nel contenuto della coscienza si riferisce al soggetto psicologico o all'esistenza oggettiva." E che resta allora? Procura spiegara, ancora lo Sciacca, scrivendo: "ridurre fenomenologicamente significa ridare alla coscienza la sua libertà, cioè la consapevolezza, che non esiste solo il senso psicologico o dialettico o scientifico dell'essere, ma un senso ontologico della realtà". È certo che l'Aneschi — e lo vedremo — pretende risolvere il problema e trova che l'unica possibilità di soluzione è "di metodo": conveniva, egli scrive, affrontare il problema direttamente, cercare il metodo più adatto per penetrarlo." Non intendo criticare questo processo di pensiero, lasciando a chi mi leggerà, eventualmente, la solu-

zione. Innanzitutto si ponga in rilievo quanto scrive: “È vero: il metodo spontaneamente (confessiamo di non comprendere: metodo è atto di pensiero riflesso o immediato? per noi è riflesso; per l’Anceschi (o per i seguaci della fenomenologia è quelloc che è: mi si liberi dal dovere di definirlo!) si precisò **“nel corso”** della ricerca: e però fu inevitabile all’inizio un atto di decisione teorica circa la intenzione generale e fondamentale della ricerca stessa”. Come è possibile trovare il “metodo” della ricerca nel corso della ricerca stessa? Se è metodo, è criterio già acquistato, e accettato, prima di iniziare la ricerca; diversamente la ricerca, o l’inizio della ricerca, senza un metodo ed un criterio, finisce con l’essere senza alcun valore: empirica e non scientifica. Tutti hanno diritto di pensare e di esprimersi come vogliono e sentono; e questo diritto non lo rifiuteremo certamente all’Anceschi: la cui fedeltà a se stesso è già un grande valore, nel campo del pensiero, soprattutto. Continuiamo ad esaminare: “Questa decisione non fu un atto immediato e immotivato”. Concordiamo, in sede analitico-critica, con l’Anceschi; la decisione, atto non immediato e senza motivo, stava, esattamente, nell’aver accettato la “fenomenologia”, come principio e base per applicarla poi, nelle sue determinazioni specifiche, all’estetica. Ma, ammesso questo principio presupposto, quanto poi scrive, e descrive, l’Anceschi non è che ripetizione, e nulla più. Scrive: “essa (questa decisione) si articolò in vari momenti”. Prima osservazione: la decisione, atto di volontà, non è in se stessa unica, e perciò atto, “se non immediato e immotivato”, almeno atto decisivo e conclusivo? Perché, allora, determinarne i successivi momenti, quando essa vale soltanto come atto conclusivo e finale? Certo “fenomenologia”, cioè descrizione, non definizione: cosa che non ci trova per niente consenzienti. Comunque, per fedeltà storico-critica, vediamo questi vari momenti: “. . . mosse dalla tesi del problema (cioè dilievo della situazione del problema) alla sospensione del giudizio (rispetto alle soluzioni convenute della situazione) e alla ricostituzione del problema (cioè all’istituzione di quelle strutture del problema che consentissero dirsi significare la ricchezza (la varietà dell’esperienza, di ritornare all’esperienza comprendendola senza costringerla).” Vorrei porre l’accento solo sui due verbi usati dall’Anceschi per poter continuare nell’analisi critica: “ri-significare” il primo, ed il secondo, “ri-tornare”: atti, tutti e due indicanti azione riflessiva. Ed ecco una prima significativa conclusione: “La ricognizione (anche qui: “re-cognosce-

re", e non "cognoscere": sempre atto riflesso, della cui coerenza e legittimità già abbiamo detto) ci portò a rilevare la presenza del problema come un motivo di particolare consapevolezza della cultura estetica, come una espressiva coscienza dell'arte presente in ogni manifestazione della situazione". (Ci viene in mente un libro del nostro maestro Stefanini in cui "tentava" — ma con molto sforzo — di dimostrare che le varie crisi nel campo filosofico erano state determinate dalla necessità di risolvere il problema estetico). Insistiamo sul termine "situazione", che può essere criterio — chiave di conoscenza e di interpretazione: soprattutto in relazione alla fenomenologia. "Ma, continua l'Aneschi (la fenomenologia) chiaro che nessuna delle posizioni note sull'argomento esauriva l'orizzonte della ricerca". E ciò non poteva non accadere se "quelle posizioni" erano espressione, manifestazioni di "quella situazione": coerenza non solo logica, date le premesse, ma anche storica delle più elementari. Ha buon gioco, ma per noi solo opporre, nel contrapporre "poetiche letterarie" a estetiche." (Quest'aggettivo aggiunto a "estetica" ci impressiona: Esiste forse una estetica che non sia "filosofica"? anche l'estetica fenomenologica — accettata o meno — si rifà a una dottrina filosofica: dir ciò era necessario, forse più a noi che a chi, eventualmente, ci leggerà). Buon gioco, ma fino a certo punto, per una confusione delle due posizioni, che non può non essere sottolineata. Egli scrive: "Se il filosofo tendeva ad imporre all'arte i limiti del suo "concetto logico", l'arte sfuggiva da tutte le parti e s'affermava in modi imprevedibili. Fermiamoci e analizziamo chiedendo se la funzione del filosofo è teorica o pratica: dalle parole citate è chiaro quale confusione sia fatta tra estetica e poetica: valore o valutazione teorica, e valore e valutazione pratica. Lo comprende l'Aneschi, ma dopo aver pronunciati giudizi che non si possono dimenticare. Egli scrive: "Infine, se si accettava la prospettiva filosofica, si doveva rinunciare, come a minori non valide ed empiriche, (ed è qui che non concordiamo con l'autore, perchè il giudizio diminutivo di valore avrebbe significato se posto sullo stesso piano dell'altro, e non già se posto in un piano diverso, che lo toglie esattamente da ogni confronto diretto ed immediato, anche se dell'altro non può dimenticarsi, anzi fare a meno), alle prospettive letterarie ed artistiche". E d'altro lato: "se si accettava una prospettiva letteraria si riduceva il sistema del problema a taluni emergenti connotati particolari (e anche qui non ci sentiamo di concordare con l'Aneschi: in sede

letterario-artistica non è il sistema che interessa e preoccupa, — e, se mai, questo, è un presupposto ben remoto —, ma la creazione in se stessa che urge con quelle istanze, che chiameremmo le doglie dell'opera d'arte), e si perdeva anche l'intenzione di esaurire una problematica (ma sempre come antecedente all'atto creativo, osserviamo noi, perchè questo non riconosce nessuna problematica nell'atto stesso di porsi o di manifestarsi: qui, è quello che é, e nessuna problematica lo può impedire o invalidare". "Factum infectum fieri nequit", dice il proverbio latino in nome della sapienza dei secoli) di cui la filosofia suggeriva (naturalmente) i caratteri universali."

Conclude, con riferimento storico: "Proprio la situazione in cui ci trovavamo presentava nel modo più evidente un intreccio aggrovigliato di prospettive filosofiche, letterarie artistiche; e, se mai, era proprio questo uno dei caratteri da chiarire". Ma perchè, ci chiediamo, "intreccio aggrovigliato" se le prospettive "filosofiche" si giustificano e si affermano su un piano, e quelle "letterarie e artistiche" su un piano diverso? "L'incertezza o la confusione tra "estetica" e "poetica" fa velo alla comprensione e al giudizio del critico-filosofo? È pena. Ad ogni modo continuiamo nell'esame-analisi. "L'Aneschi ha già parlato di "situazione", e, per quello che si riferisce all'autonomia dell'arte, non é il caso di perdere molto spazio. È ben nota la posizione crociana che, rinnovando la dialettica hegeliana, passa dalla dialettica degli "opposti" a quella dei "distinti", di cui primo momento — mai indipendente e autonomo — è esattamente l'arte. L'Aneschi, seguace del Banfi, accetta di questi la "pars destruens": "In ogni modo la parte negativa (nel senso di critica, sia chiaro, aggiungiamo noi) del suo (Banfi) metodo fu, dunque l'avvio a sospendere (non a rifiutare) una verità i cui significati finiscono con l'apparirci limitati e limitanti (proprio così, e la cosa veramente meraviglia: autonomia e limitata e limitante!), e a cui si sarebbe potuto ritornare solo dopo aver affrontato di nuovo il contatto con la nuda esperienza delle cose non significate": (ma se non significate che "esperienza" danno? e se danno "esperienza", non è proprio questa "limitata e limitante", in quanto al di là di essa non posso certamente andare perchè essa è, per natura, particolare e individuale). Insiste l'Aneschi sul termine esperienza, ma l'uso che egli ne fa non è sempre chiaro. Abbiamo appena visto l'uso del termine esperienza applicato "alle cose non significate": esperienza, quindi, positiva concreta;

ed eccoci che ci troviamo, poco più avanti con un'esperienza teorica, astratta: "esperienza nuda e viva del problema". Si tratta esattamente di vedere se tra l'aspetto oggettivo e quello soggettivo c'è una correlazione. Tale l'Aneschi: "continua correlazione soggetto-oggetto nella loro reciproca azione". Ma quale la conclusione o il risultato di tale relazione?" Movimento infinito della riflessione umana nell'apertura e come instabilità continua del problema." Conclusione: "...ciò che indichiamo con il nome di "mondo della spiritualità" e di "mondo della cultura" apparve non già come un essere e un dover essere, ma come un problema o sistema di problemi che l'esistente pone a se stesso (forse Fichte?) per vivere, come impegno di continua reciproca adeguazione di un mutevole io e di un mutevole mondo." fermo solo a sottolineare, naturalmente per discordare, su quel "mutevole io": vorrei chiedere se l'io è mutevole, quale coscienza potremo avere — uso il termine coscienza in senso psicologico e non morale — dell'esperienza? Non sarà sempre tutto nuovo e quindi tutto diverso e quindi senza possibilità di giudizio e di confronto? Non possiamo quindi accettare la conclusione: "Ed è ciò che, in senso non gnoseologico (ma questo "senso gnoseologico" non è il primo atto di coscienza?), diciamo esperienza, o il vivente, o la corrente di vita". Che la vita sia immobilità sarebbe assurdo sostenerlo; ma la mobilità stessa della vita, per essere riconosciuta e affermata ha bisogno di un "quid" che sia fermo, unico, continuo, immutabile; ciò che non sembra di trovare e riconoscere nell'io mutevole di cui parla l'Aneschi. La molteplicità delle forme che l'esperienza assume, sottolineata tanto fortemente dalla fenomenologia a cui intende rimaner fedele l'Aneschi, può essere oggetto di studio e di analisi, ma quando si abbia già un principio che ci permetta di ridurre nella molteplicità ad unità, certo nel campo speculativo e non in quello reale; diversamente entreremo nel labirinto senza alcuna speranza di uscirvi.

Rifacendosi al Banfi l'Aneschi ha parlato di "pars destruens"; comprende, però, che si può rimaner legati a tale posizione e quindi affronta il problema della "ricostruzione del problema" "dell'autonomia dell'arte. Ma come lo risolve? Innanzitutto: "consapevolezza che le soluzioni del problema sono infinite, relative, e legate a sistemazioni definite di gusto e di cultura estetica". Vorrei fermarmi e sottolineare alcuni termini di questo primo punto, base, per l'Aneschi, della soluzione del problema. Che nel corso dei secoli, le soluzioni siano infi-

nite, non ci trova discordi l'autore; ma che in determinati momenti della storia e perchi ne prenda coscienza, che queste soluzioni siano "relative", ci sembra rinnegare la stessa funzione filosofica che, almeno in relazione e al suo momento, pretende essere "assoluta". Certo con tali premesse ha ragione l'Anceschi quando afferma: "tutta la problematica cambiò segno". Ma come? "Non si trattò più di distinguere l'arte... dalle altre forme o attività della vita spirituale, ma di descrivere il senso di un processo siffatto (ma quale, se rinuncio a determinarlo, a distinguerlo, a caratterizzarlo?) nella ricchezza infinita delle sue relazioni" (ma quali "sue" se essa non si distingue dalle altre forme di attività spirituale?). Parlare poi di "sistematica uni dimensionale" in relazione ad una "sistematicità pluri dimensionale", è facile ma anche gratuita: cioè lascia il tempo che trova. Come pure i vari piani a cui si riferisce l'Anceschi: "il piano prammatico (che si distingue in precettistico, normativo, idealizzante), il piano delle estetiche concettuali, il piano (naturalmente!) dell'estetica fenomenologica, che comprende tutti gli altri (ma come? ci chiediamo) e li istituisce nel loro ambito di sovranità". (Ma se gli "altri" hanno un loro "ambito di sovranità", perchè dovrebbero essere assorbiti in un piano di pura e semplice descrizione? Descrivere non è costituire; è solo manifestare e far conoscere, e non creare e determinare). In ogni caso l'Anceschi, in sede metodologica, insiste su due diversi metodi: metodo dogmatico — quello del sistema che egli chiamo "chiuso" —; e metodo aperto — quello, naturalmente, della fenomenologia è... un operare infinito per il riconoscimento della organicità della vita dell'arte." Certo "organicità" implica, complessità; ma una complessità di elementi che acquista valore e significato quando "teleologicamente" considerati, cioè in funzione di un fine, di un valore di una realtà, e non già come un "operare infinito", cioè senza determinazione e senza termine da raggiungere e conseguire. Ecco le riserve che noi facciamo alle premesse di Anceschi: riserve che avremo presenti, sempre, anche nell'analizzare, ora, le "conclusioni teoretiche" dello stesso autore nello stesso libro. È vero che queste "conclusioni" sono antecedenti a quella prefazione da noi sinora analizzata: questa del 1959, quelle del 1933-36; ma pensiamo che prendere in esame queste "conclusioni" sia più che mai utile, per non dire doveroso, in sede di onestà e rispetto critico. Solo un punto particolarmente del

resto ci interessa: quello che ha svegliato poi la nostra curiosità intellettuale e che si trova, già chiaramente enunciato nel titolo del libro dell'Aneschi: "Autonomia ed eteronomia dell'arte". Potremo dire, o dedurre, che la soluzione del problema è già implicita nel titolo del libro: quella congiunzione "e" già dice tutto: relazione — o dialettica — e non già opposizione. E di fatto a pagina 27 egli afferma categoricamente: "una continua dialettica tra il principio dell'autonomia del campo estetico e quella dell'eteronomia di esso". Ed ha buno gioco nell'affermazione perchè, storicamente, si appoggia su Platone. Citiamo, anche se la citazione è lunga: "Che questa antitesi si ripeta contitesi continuamente lo vediamo passando da questo piano della riflessione estetica sull'arte al piano della riflessione concettuale e più propriamente filosofica del campo estetico dell'arte (due tipi di riflessione, che però, almeno a noi, non sono molto chiari e determinati). Più interessante la citazione a conferma storica:"

... è facile osservare che questo ci appare già chiaramente nell'estetica platonica che, mentre da un lato afferma che l'arte ha trovato il principio della propria libertà definendo se stessa secondo una particolare struttura, che sfugge alle misure della razionalità ("Jone, ecc.") da un alto punto di vista afferma la necessità della funzionalità pedagogica e politica dell'arte stessa ("Repubblica") e tutti e due gli ideali sussistono appunto affermandosi come prodotto di diversi punti di vista con cui ei si pone di fronte alla cultura". E questi diversi punti di vista potrebbero, per amore di semplificazione, essere ridotti a due; ciò che fa del resto lo stesso Aneschi: "L'antitesi (intesa qui come dialettica e non come opposizione e tanto meno negazione) autonomia-eteronomia è essa stessa resta invariata ("legge trascendentale(!), che nella sua purezza resta invariabile pur nel mudare delle situazioni concrete stesse"), che domina e regge regolandolo, il momento teorico pragmatico della riflessione sul campo estetico dell'arte e la vita stessa dell'arte nelle sue espressioni più individuate". L'Aneschi parla di "momento teorico-pragmatico" quasi si trattasse di un momento unico, inscindibile, immediato. Ma qui non ci trova consenzienti: si tratta di due momenti ben distinti, ben differenziati; il momento teorico è proprio del filosofo, quello pragmatico è proprio dell'artista: il primo dà luogo all'estetica, il secondo alla poetica. Già la critica contemporanea, e attuale, non ammette più confusioni tra i due termini, o, meglio, tra le due forme di attività: fatto, del resto, che lo stesso

Anceschi riconosce, quando scrive: "... il primo atteggiamento interessa naturalmente il filosofo sistematico, l'altro interessa il poeta, che riflette sulla sua arte". Ma allora sono due momenti e non uno solo. Ma c'è di più: quel primo momento — quello estetico, per intenderci — è visto e considerato dall'Anceschi non come unico, ma come possibile di due considerazioni: una estetica "concettuale" (tanto per intenderci l'estetica crociana) che non è rinnegata, ma solo riconosciuta come il primo momento di una "estetica filosofica", la quale sarebbe esattamente l'estetica, a quanto ci è dato intendere, fenomenologica, a cui pretende rimanere fedele l'Anceschi, e di cui dà, o intende dare uno sbizzo nell'ultimo capitolo del suo secondo libro, esattamente intitolato "Progetto di una sistematica dell'arte." Di tale libro, quello che ci interessa è l'ultimo capitolo, giacchè riproduce "ipsis litteris" l'introduzione al libro precedente. Certo il capitolo si presenta come "conclusione", e perciò pretenderebbe un'analisi, o almeno una considerazione, anche degli altri capitoli. Ma, poichè si tratta di argomenti particolari, pensiamo di non tradire il pensiero dell'autore se, per amore o necessità, di brevità li lasciamo da parte. Del resto la fascetta indicativa ci giustifica in questa scelta, e nello stesso tempo indica i limiti del saggio in considerazione. Si legge, infatti: "Nel "Progetto di una sistematica dell'arte" egli dà i risultati teorici della sua ricerca che s'avvia ora ad una definitiva organizzazione". Si noti: "s'avvia", e, cioè, ancora cammino aperto: ma forse proprio per questo vivo e interessante, indice di vitalità, fatto che riconosce apertamente lo stesso Anceschi nella "Premessa" al suo libro: "Uno scritto nuovo e inedito "Per una estetica filosofica" serve a proporre il senso generale del nostro pensiero e, nello stesso tempo, dà alcuni anticipi di un lavoro più ampio e più organico in preparazione". Nell'attesa di poter giudicare pienamente e completamente il pensiero dell'Anceschi, limitiamoci alle premesse che, ci sembrano, non senza valore e significato. Lascio da parte il primo numero della tesi — ci sembra che così possa essere determinata — intitolata esattamente "Per una estetica filosofica dell'arte" — che include una serie di "aporie" che già, praticamente, abbiamo esaminate, e passiamo al secondo punto che non cessa di proporci una serie successiva e correlata di domande, che potremmo, se volessimo tradurre in al trentante aporie: 1) "Se sia possibile ed entro quali termini sia possibile parlare ancora di estetica filosofica dell'arte; 2) o se si debba accettare che l'estetica si disgrega in ricerche

particolari e irrelate, (si ritornerebbe alla "aporia" del numero primo: "l'estetica segue la sorte della metafisica e il numero delle estetiche diventò pari al numero delle metafisiche"); o 3) infine — si sottolinei questo "infine" — se si debba senz'altro rinunciare".

L'Aneschi ha la chiave in tasca, e, potremmo dire che tutto risolve, con il suo metodo che è, naturalmente, quello "fenomenologico": ma, ci scusi, descrivere non è risolvere, e qui, ci pare, stia l'errore principale della "fenomenologia". È chiaro che per fenomenologia, tipo Aneschi, una domanda come "che cos'è l'arte", ha un significato particolare. Ma affermare che "la filosofia non è cosa privata" e che "i filosofi sono funzionari della umanità", è dire cosa comune e da tutti riconosciuta, anche se, nel concetto "familiare" della parola "filosofia" voglia o intende dire qualcosa di raffinato. Il punto numero cinque del saggio dell'Aneschi merita una particolare attenzione. In relazione alla definizione "che cos'è l'arte", si propone due problemi fondamentali per lui — e anche per noi —: quello dell'idea di "filosofia" e quello connesso di "esperienza". Ma come intende la filosofia l'Aneschi? Leggiamo e trascriviamo: "Una filosofia che non si proponga di definire il valore, ma, sì, di trovare il principio che garantisca e giustifichi in uno stesso campo la continua variazione del valore (ma, ci scusi l'Aneschi, che valore è questo che è soggetto a variazioni? non è, forse, un non valore?) nella abilità (ma perchè abilità, se si tratta di valore? la tecnica del valore non avrà la stessa natura del valore? non comprendiamo e lo confessiamo apertamente) di dar senso a questa molteplicità". Se per l'Aneschi questa è filosofia, per noi, assolutamente, non lo è. Certo un tale concetto ha significato e valore quando "una filosofia **così fatta** (la sottolineatura è nostra) può assicurare a ciò che indicano con il nome di "esperienza" ogni libera espansione, ogni apertura di possibilità, ogni ricchezza di sensi". E le indicazioni della nota a questo proposito non aggiungono nulla; per noi, forse esseri superati, filosofia vuol ancora significare atto intellettuale che va al di là dell'esperienza: diversamente, essa non sarebbe tale. Certo ha ragione l'Aneschi; dal suo punto di vista "fenomenologico", che poi si traduce in "punto di vista pratico — ma non lo si vuol riconoscere, pretendendo di rimanere nel campo di vista speculativo — nel progressivo domandarsi: non "che cosa è l'arte?" ma "che cosa conosciamo sotto il nome di arte?"; e, infine, "come

debbo operare per ottenere buon esito nell'arte?". Le progressive domande ci portano da un piano ad un altro: dal campo teorico a quello pratico, e, cioè, dall'estetica alla poetica. Ma quell'aporia fondamentale, che aveva riconosciuto l'Aneschi, non si ripresenta forse in una forma non meno grave? alla molteplicità delle estetiche non corrisponde ora una molteplicità delle poetiche? Lo riconosce e l'ammette l'Aneschi: ma parzialmente: "idee, sistemi, poetiche si presentano come sincronicamente e diacronicamente molteplici, e, per così dire, in serie idealmente infinita". Soddisfatti? assolutamente no, e tanto meno l'Aneschi se si sente obbligato ad aggiungere: "i rilievi tratti dall'esperienza" avvertono che questo tipo di riflessione si articola secondo diverse modalità che corrispondono a diverse esigenze funzionali" (quante parole!). Secondo queste esigenze — che si concretano nell'ordine dei "precetti", delle "norme", degli "ideali" — si può in un primo tempo ordinare quella molteplicità apparentemente dispersa". Due cose da rilevare in questa apparente conclusione. Prima: "si può ordinare in un primo tempo?". Aspettiamo il secondo che speriamo, definitivo. Il secondo luogo: "molteplicità apparentemente dispersa". È o non è dispersa? e che cosa vuol dire per l'Aneschi, quello "apparentemente"? Problemi. Ho detto "problemi", e non senza ragione, giacché ogni problema in se stesso pretende una soluzione; queste, nel caso, secondo Aneschi, non può non essere pratica: "in tutti questi ordini, egli scrive, la domanda" che cosa è l'arte" (domanda per noi di carattere speculativo) dichiara una inflessione nettamente operativa; anzi, (continua) le diverse pronunzie con cui viene dottrinalmente (ma questo vale per l'Aneschi o per la fenomenologia, non per noi che andiamo al di là del fatto artistico per attingere l'arte nella sua absolutezza e non già per ridurla a particolari fatti importanti quanto si voglia, ma sempre particolari e non assoluti) accettata non son che variazioni della sua traduzione in "come fare?". Ha buon gioco nel citare la "Ars" oraziana; ma l'abbiamo ugualmente noi quando ricordiamo all'Aneschi che quella "Ars" appartiene, sì, alla poetica, ma ad una poetica praticamente intesa — quella che potremmo chiamare di "retorica" nel suo valore pragmatico, e non già all'estetica nel suo significato puro, cioè filosofico. D'accordo, quindi, quando ci si limite a quello che l'Aneschi chiama "piano precettistico". Ma ci domandiamo: è possibile ancora formulare, dopo Croce, una domanda come quella dell'Aneschi, sempre in piano precettistico: "quale è

l'ordine dei principi che garantiscono una buona esecuzione all'arte, e come l'artista vi si può adeguare?" Ho detto dopo Croce, e lo ripeto con la coscienza e la certezza che quei principi — con ordine e senza ordine, non ha qui importanza, ma solo in sede critica l'artista se li crea da se stesso senza aderire ad alcuna precettistica.

Quando entriamo nel secondo momento "quello normativo", sempre secondo l'Aneschi, ci troviamo in una specie di labirinto, del resto riconosciuto dallo stesso autore, che non sappiamo perchè, fa questa distinzione. Egli stesso, infatti, afferma che "è estremamente difficile stabilire una retta linea di distinzione, una autonomia di campo, tra la riflessione "precettistica" e quella "normativa". Ma la distinzione da lui stesso fatta, deve essere da lui stesso giustificata. Ed è così: "mentre i precetti hanno carattere di ingiunzione e di consiglio, le norme tendono ad aver tono assertorio... mentre la finalità dei precetti riguarda solamente il far bene dell'arte (retorica, diciamo noi), quella delle norme tende a dare una nozione generalissima, tale che, se abbia valore "anche" per gli artisti, possa implicare soprattutto il senso generale dell'arte nella vita". Questo prolungarsi o allargarsi apre una serie di problemi che non è qui il caso di affrontare: e primo fra tutti sarebbe se l'arte sia valore "fondamentale" per la vita, e dico la vita di tutti, non solo di quei pochi che di arte si nutrono e alimentano (estetismo). Allargare il problema, spostarlo dagli artisti ai non-artisti ci pare, qui, piuttosto incongruente, se non proprio pericoloso. Accettiamo come valida la scusa — ma non in campo teoretico deve tutto deve essere spiegato o chiarito, o almeno tentato di spiegare e chiarire — che "in ogni caso... la constatazione della insolvenza della risposta non implica affatto una denuncia di irrilevanza, di inutilità, di inettudine del campo". Ma, aggiungiamo noi, resta sempre quella che l'autore stesso riconosce e anzi chiama e definisce "insolvenza della risposta": e la nostra curiosità intellettuale resta perciò insoddisfatta. Ma andiamo oltre, cerchiamo di entrare in un piano nuovo e diverso, per vedere se finalmente incontriamo noi stessi: che è quello che più conta e vale e più interessa, anche se questo "noi stessi" ha tanti limiti e tanta insignificanza, non tanto però di cessare di essere un valore. Questo nuovo piano è "quello della riflessione idealizzante". (Non vogliamo essere eccessivi, però ci domandiamo: come si conciliano "riflessione" e "idealizzazione"? non

sono due forme di attività spirituale ben diverse: una che si . . . basa in ciò che è, e l'altra che non presuppone nulla? poveri noi, forse, che ancora riflettiamo!). Qual è l'attitudine dell'Aneschi? "Da un lato la ricerca si sposta sul piano teleologico di una unità e universalità ideale, in un ordine di fini ideali (ma può esistere questo ordine? ci domandiamo; e se esiste, non risolve, forse, tutto? diversamente che "ordine" sarebbe?) dall'altro, vuol dare a questi fini una consistenza che è garantita da una sorta di ontologia dell'arte". E finisce il capitolo con una osservazione, o constatazione, che ci lascia soddisfatti dal punto di vista, ma perplessi in relazione a quello dell'autore: "In qualche modo essa "invidia la filosofia", e alla filosofia invidia. Abbiamo detto che questa affermazione ci lascia soddisfatti; ma dobbiamo aggiungere che nello stesso tempo ci lascia perplessi: stiamo o non stiamo trattando di "estetica", e l'estetica è o non è filosofia? Ci perdonino i lettori queste domande. Ma non chiediamo perdono all'Aneschi che comincia il capitolo XI scrivendo: "Se riflettiamo sulle ricerche fin qui fatte intorno al piano pragmatico (si noti, (osserviamo, "piano pragmatico" e non "teoretico") osserviamo subito che vi è una ricchezza, una fertile molteplicità di prospettive (ma non passiamo qui dal campo pratico a quello teoretico? è solo domanda!), una continua revisione dei significati (ma questa revisione con quale criterio potrà essere fatta, ancora ci domandiamo: non si ha forse un invio alla famigerata "estetica", qualunque essa sia, e comunque si determini?).

Continuiamo: "... nella trama variatissima di connotazioni, sistemi, progetti (ma sono elementi che si possono considerare univocamente, cioè insieme?) non si riesce ad una soluzione univoca... In ogni modo (aggiunge l'Aneschi), i vari piani appaiono organicamente connessi tra loro; essi si istituiscono per il "prevalere", volta a volta, di diversi motivi funzionali (ma quali? domandiamo e come questi se armonizzano "organicamente" prima affermato? desideremmo soltanto chiarezza) rispetto alla esigenza di una unità ma irraggiunta, e rappresentano, sotto la forma della riflessione (ma noi, invece, diremmo dell'esperienza concreta molto più che riflessa) tutta la ricchezza della problematica del vissuto e del vivente (in cui è già come proteso il futuro)". Fermiamoci sul termine "problematica": che la vita sia un fato definito e concluso, è certo che no; che l'arte, a sua volta, sia per se

stessa un fatto definitivo e concluso, ancora no. Ma quale la differenza tra vita e arte? la problematica della vita può essere trasferita, completamente e assolutamente, nell'arte, se questa è riflessione sulla vita? Ogni riflessione non presuppone, anzi non pretende un punto fisso, un elemento essenziale di discriminazione e di definizione e? Diversamente che riflessione sarebbe? Ecco quindi perchè la problematica della vita — se pure in senso assoluto e pieno esiste: cosa di cui dubitiamo — non può tradursi in problematica almeno assoluta e piena, dell'arte. Del resto la stessa ricchezza del "vissuto" è già un limite — positivo — alla assoluta problematica del "vivente": Se questo "vissuto" ha un valore, esso non può certamente essere più problematico, perchè in sè già definitivo. Ma vorremmo fare alcune osservazioni anche sul "vivente". Che esso puzzi di esistenzialismo, già ce lo insegnava Stefanini dicendo e affermando che Russel è il padre di Heidegger — ed erano i lontani anni del 1939 quando ancora quasi nessuno si sognava di parlare di esistenzialismo, ma noi già lo studiavamo con attenzione critica e con interesse culturale, e non già per "moda", che allora, felicemente, ancora non esisteva: venne poi e ci nauseò, proprio perchè "moda" e non "cultura" —. E dicendo "asistenzialismo" intendiamo dire propriamente "meccanicismo". Ma dicendo "meccanicismo" intendiamo negare qualunque valore spirituale, morale, perchè "meccanicismo" è la negazione di ogni attività libera: si entra nel "sistema" e questo vuol dire esattamente negazione di libera attività, mentre noi pretendiamo non solo riconoscere, ma anche, apertamente, riconoscere questo affermarsi, in sè e per sè. E un punto questo che volevamo chiaramente affermare: nulla, cioè, per noi, di meccanicismo, ma libertà piena e completa per l'individuo, o meglio la persona, che vive e afferma la sua vita, nell'atto stesso in cui manifestando la sua azione la realizza e vive. Ma passiamo al campo, e alle analisi concrete. Scrive l'Aneschi: "ogni estetica rifiuta l'altra estetica, ogni poetica l'altra poetica". Ma, via, ricosciamolo, storicamente non può essere altra cosa; se lo fosse, la storia non sarebbe quello che è: cioè evoluzione, per usare un termine generico. Vediamo meglio e cerchiamo di comprendere il punto di vista dell'autore: "nozione di "integrazione" e quella di "orizzonte di comprensione". Si noti e si sottolinei: "integrazione" e "orizzonte di comprensione". Ma che cosa vogliono dire nel pensiero dello scrittore che stiamo esaminando? Egli scrive, ma noi non comprendiamo chiaramente: dare un senso a tutto questo

particolare maniera di operare dell'uomo nel mondo". Ma ci domandiamo: "quale senso?; e perché non si determina e chiarisce "questa particolare maniera di operare"? Sono aporie che non si possono lasciare in sospeso, diversamente che valore avrebbe ogni altra forma di attività? Risponde con coscienza l'Aneschi dicendo che "la domanda "che cos'è l'arte" figura un esempio particolare di quel tipo di domande che possono essere tradotte in modi diversi (ma quando, ci chiediamo? Soltanto se non si abbia non solo una risposta, ma una concezione diversa o puntuale), hanno diversi sensi secondo i contesti (ma quali contesti?) in cui si trovano significate". Aggiunge poi, l'aggiunta avrebbe bisogno di mille particolarità: "Ovviamente, anche le risposte — definizioni e nozioni-suggeriscono intenzioni diverse secondo i diversi piani della loro funzionalità (ma la funzionalità non può essere unica? ci chiediamo, se essa è veramente tale, se va al di là e è al di qua di ogni sistema teoretico e storico che si voglia!) e secondo diversi tempi, storie, situazioni e individualità". Ripetiamo e insistiamo: se è "funzionalità" resta al di qua e va al di là di tutto ed è inutile immergerla nella storia collettiva e individuale. E lo riconosce l'autore quando afferma: "Va anche tenuto presente che le risposte di tipo "essenzialista" — siano esse dell'ordine prammatico che dell'ordine teorico — implicano sempre una "riduzione" necessaria (si noti il termine), una conquista dogmaticamente (si noti ancora il termine) impetuosa del campo in funzione (ritorna la funzionalità di cui sopra si è detto) ben definite scelte operative (poetiche, critiche, valutative, istituzionali)". Ancora una volta ci domandiamo: siamo nel campo teoretico e quello pratico? Sarebbe bene saperlo, ma non ce lo è concesso. Forse pretende arrivare a questo l'autore quando scrive: "Così la domanda fondamentale (ma se è fondamentale, e riconosciuta come tale perché eluderla e sfuggirla?) "che cos'è l'arte" si potrà, infine, tradurre in quest'altra che esclude con la sua stessa formulazione ogni risposta "essenzialistica". "secondo quale legge può essere coordinata — opere, precetti, ideali... — la vita dell'arte per modo che essa, nel suo essere compresa, non subisca, al limite, riduzioni?" Ma se è arte quali riduzioni può subire? e ancora, se è arte, quale limite può avere se non la sua propria realtà e attuazione? fuori non sappiamo quali limiti possa incontrare se non all'altro, cioè indifferenti e estranei ad essa. Ma proprio qui troviamo o ci troviamo di fronte al punto fondamentale, quale è inteso e difeso dall'autore: "Alla domanda —

egli afferma — del “che cosa” si sostituisce la domanda “come”. E cioè, in altre parole, alla “definizione” si sostituisce la domanda “come”. E cioè, in altre parole, alla “definizione” si sostituisce la “descrizione”. Quale la conclusione ultima dell'Aneschi? Il brano è lungo, ma merita di essere citato perchè vuol essere definitivo e conclusivo: “In ogni caso; il senso fondamentale del problema resta questo: che tutti “gli orizzontidiscelta” (parziali, e dogmatici) aspirano — per le loro stesse interne tensioni — ad essere integrati in un “orizzonte di comprensione” che li colleghi, li ponga in relazione e ne colga il senso generale e comune”. Ma non siamo ritornati a quell'unità che non è descritta, ma è presupposta; quell'unità che nel campo filosofico — e l'estetica vi entra di pieno diritto, anzi autdritè-non si può eliminare, senza distruggere la vera e autentica essenza? Dire e affermare quindi che “il metodo non sarà tanto quello del “sistema che significa le strutture”, quanto quello del “sistema che si significa attraverso le strutture,ci sembra sia effettivamente e concretamente riconoscere e affermare che c'è “qualcosa” che va al di là delle strutture, qualcosa di valido prima e poi, qualcosa che deve essere, almeno per noi, definito e non solo e semplicemente descritto: sistema è sistema, cioè realtà in sè definita e concreta, non vaga e fluttuante, oggetto di variazioni e mutazioni. In ogni caso, per onestà informativa oltre che critica, vediamo come “tenta” concludere l'Aneschi; e si sa bene la conclusione non ha minor importanza delle premesse: anzi di esse è la logica e naturale soluzione, in tutti i significati che la parola, o il concetto ad essa inerente, pretende significare.

Afferma: “Tanto più la vita dell'arte si arricchisce di esempi accettati e modelli, tanto meno resiste l'autorità delle definizioni essenzialistiche, dogmatiche (noi diremmo tali sino a un certo punto); e l'esigenza di una connessione, di un rilievo di relazione di un “principio di integrazione” si fa più forte”. Infine, o finalmente, siamo arrivati al punto finale, quello di “un principio di integrazione”. Ma se questo punto finale fosse positivo, la cosa sarebbe per noi aspettabile; invece si tratta di un punto negativo e almeno a nostro modo di vedere, restiamo nella posizione iniziale, ancora, e quindi necessaria di definizione e non in una posizione finale e risolutiva del problema dell'arte. Ma l'Aneschi continua — e qui nuovamente non ci trova concordi: “Se vogliamo procedere “via negationis” (ma noi vorremmo per l'arte “via eminentiae” per il supremo valore che l'arte ha per noi e pensiamo debba avere

per la vita di tutti), diremo che, per la sua stessa interna finalità, la forma della risposta alla domanda fondamentale esclude su questo piano di essere (ma l'Aneschi ne ammette un altro? e se lo ammette perchè non lo prende in considerazione?): la forma "essenzialista"... e inoltre: escluderà ogni forma di "curvatura prammatica". Si noti la duplice esclusione, quanto mai significativa in una conclusione che pretende essere definitiva, per non dire totale e assoluta. Ma allora che cosa resta per noi? Egli scrive: "Si tratta di mettere in luce nella complessità della trama di relazioni estetico-artistiche i motivi di connessione". Accettiamo: si vuol determinare, si vuol chiarire, si chiarisca. Ma che cosa afferma l'Aneschi? Qualcosa che per noi è contraddittorio nel senso non solo logico ma anche reale. Egli infatti dice: "C'è da supporre... che il "principio" della "desiderata integrazione" sia nello stesso tempo, anche "l'a priori" estetico, e il "senso generale" cercato". Analizziamo che ne vale la pena, in tutti i sensi; in primo luogo sottolineiamo non la parola soltanto, ma il concetto "principio": significa o non significa un presupposto fondamentale? e se esso è tale come si concilia la "descrizione" con un presupposto ideologico? Di più questo "principio" è in funzione di una "desiderata integrazione": naturale deduzione salvo che non ci sembri chiara, o almeno empirica e generica quella "desiderata": si deve arrivare o non si arriva partendo da un principio? desiderare o non desiderare entra nel campo del sentimento e non già in quello della logica. Non entriamo a trattare perchè ci porterebbero molto lontano, del termine "integrazione", giustificando con l'autore che si riferisce alla "trama di relazioni estetico-artistiche". Resta però quello "a priori estetico", considerato, almeno ci sembra, come "il senso generale cercato".. Innanzitutto qual'è la funzione, però ci sembra, pratica, che si dà, o si vuol dare a questo "a priori"? Risponde, ma molto genericamente, sia detto subito, l'Aneschi: "nella sua stessa prima sommaria indicazione, tale senso suggerisce l'idea di una sua abilità a rispondere alle obiezioni, con rinnovate tecniche della polemica, vengono rivolte alla estetica parte dei letterati come da quella dei filosofi". (si noti ancora il termine "abilità"). Non concordiamo nella conclusione: le "estetiche" dei letterati sono "poetiche" e quelle dei filosofi sono altra cosa. Accomunare letterati e filosofi non ci sembra nè naturale, nè logico. Gli uni interpretano in un senso — quello esattamente pratico: cioè della "loro" arte; gli altri interpretano in un senso generale che è esattamente quello della "arte": al di sopra e al di là di qualunque artista

preso in considerazione — dico “filosofo” e non “critico” che è cosa certamente diversa, perchè diversa l'attività dell'uno e dell'altro. Ci sembra giunto il momento di concludere. Citiamo ancora l'Aneschi per trovare in lui, se non una soluzione, una chiarificazione. Leggiamo: “Nel suo porsi come sistema dei sistemi (quanto orgoglio osserviamo noi e presunzione senza significato!), come sistematicità aperta organizzatrice dei sistemi chiusi (ma come? che senso? Chiediamo ancora stupefatti noi), la fenomenologia propone un'unità articolata e non univoca, sempre modificabile, e tale da arricchirsi sempre dell'imprevedibile”. Certo quando questo “imprevedibile” sia descritto e non già interpretato: “a priori” e “a posteriori” sono valori che non possono e non devono essere dimenticati, quando si voglia fare della “filosofia”, e l'estetica, se è intesa come tale, non sfugge certamente a questo campo. Ed è, esattamente, in questo campo che pretendiamo chiudere queste nostre “sommario” considerazioni. Riconosciamo con il Prini (“La fenomenologia e l'ideale della “coscienza pura”) che “c'è, in realtà, una forte passione del genuino e dell'originario nel programma ambizioso della “fenomenologia”. Ma sia detto subito se il programma, è perfino “ambizioso”, è la sua soluzione che ci interessa e che ha valore per noi. Ed il Prini dicendo “programma” accentua esattamente, almeno, per noi, l'aspetto negativo: quell'aspetto negativo che nel campo dell'estetica pretende ridursi o limitarsi ad una “descrizione”, sfuggendo chiaramente ad una definizione: che era solamente quello che potevamo pretendere da questo che dobbiamo chiamare “pseudo-sistema”, e di cui l'Aneschi si è fatto, felicemente o infelicemente, interprete e porta voce.

Legati ad altro sistema, è chiaro che non potevamo se non arrivare a soluzioni negative, o almeno tali speriamo, da suscitare reazioni e interpretazioni, forse, nuove.